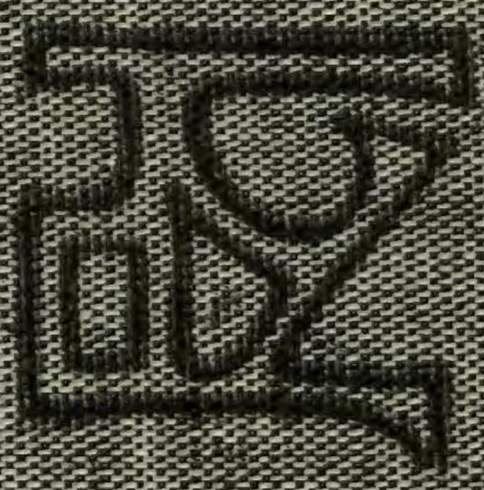
CHIMU



ARTE
Y
TESOROS
DEL
PERU

CULTURAS PRECOLOMBINAS

CHIMU

© Copyright
Banco de Crédito del Perú
MCMLXXXVIII
Lima - Perú

Colección

ARTE Y TESOROS DEL PERU

creada y dirigida por

José Antonio de Lavalle

BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

HOMENAJE
HOMAGE

En la tarea de presentar a la curiosidad universal los tesoros de la prehistoria peruana, cumple el Banco de Crédito del Perú tal intento publicando uno de sus clásicos libros dedicado a la Cultura Chimú, secuencia arqueológica de nuestra prehistoria cuyos alcances en el arte, la arquitectura, las ciencias agrarias y la política, la hacen una de las más admirables preseas de la tradición nacional.

A la vez, el tema nos da la oportunidad de rendir homenaje, esta vez no a un investigador egregio ni una documentación altamente estética, sino a una ciudad muerta, la misteriosa urbe de Chan Chan, la capital del rito y del mundo en la época Chimú.

En gesto que sin duda enorgullece nuestro espíritu la UNESCO ha incorporado a Chan Chan en la espléndida lista de los tesoros culturales del Mundo, designación no frecuente y si bien por entero justa, demorada por circunstancias todas ya canceladas.

Debe recordarse que en 1967 un grupo de trujillanos presidido por D. Guillermo Ganoza Vargas asumió inicialmente la empresa de tentar a poner en valor a la mítica Chan Chan. Es sabido cuan generosos fueron los resultados de tan distinguida intención, entre otros de claro recuerdo fueron óptimos los frutos en el campo de la Arqueología con la presencia de la Misión Harvard, la asesoría del arqueólogo peruano Francisco Iriarte, y la numerosa bibliografía a que esta labor trujillana, inicialmente privada, dio oportunidad de aparecer, con estudios, tesis y colecciones de mapas y planos.

Posteriormente, la obra del reconocimiento de la UNESCO estuvo excelentemente conducida por el Instituto Nacional de Cultura y alcanzada en buena hora por el distinguido diplomático Embajador D. Félix Alvarez Brun.

Sea este recuerdo muestra del respetuoso sentimiento con que el Banco hace presente su homenaje a la reina de los seculares desiertos costeños, la sin par Chan Chan.

LOS EDITORES

Continuing with its commitment of exposing the treasures of Peruvian prehistory to universal curiosity, Banco de Crédito del Perú presents one of its classic books portraying the Chimu culture whose prehistory archaeological sequence extends into the fields of art, architecture, agricultural sciences and politics making it one of the most admirable and prized possessions of national tradition.

This time homage is not paid to an eminent researcher of a highly aesthetical documentation, but rather to a dead city, the mysterious Chan Chan, the ritual and governing capital in Chimu times.

In a gesture which undoubtedly prides our spirit UNESCO has incorporated Chan Chan to the splendid list of the cultural treasures of the world, a not too frequent and an all in all wholly justifiable designation delayed by already cancelled circumstances.

It must be remembered that in 1967 a group of Trujillan citizens presided by Mr. Guillermo Ganoza Vargas engaged themselves in the task of drawing attention to the value of the mythic Chan Chan. Their generous effort was gratified with successful results, among others in archaeology with the arrival of the Harvard Mission, the consultantship of the Peruvian archaeologist, Francisco Iriarte, and the abundant bibliography to which the initially private endeavor of these Trujillan citizens gave rise to in the form of studies, theses and collections of maps and plans.

The subsequent recognition of the UNESCO was praiseworthily accomplished by the National Institute of Culture and the good offices of the distinguished diplomat, Ambassador Felix Alvarez Brun.

May this be a demonstration of the feeling of respect with which the Bank wishes to pay homage to the queen of the secular nothern coast deserts, the unrivaled Chan Chan.

THE EDITORS

INTRODUCCION AL REINO CHIMU
INTRODUCTION TO THE KINGDOM OF CHIMU
Arturo Jiménez Borja

LA EPOCA CHIMU
THE CHIMU PERIOD
Jorge Zevallos Quiñónez

LA TEXTILERIA DEL REINO CHIMOR
TEXTILES OF THE KINGDOM OF CHIMOR
James W. Reid

FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY
Guillermo Hare Calle

INTRODUCCION AL REINO CHIMU
INTRODUCTION TO THE KINGDOM OF CHIMU

El territorio que sirve de escena al Reino Chimú es dilatado. En términos generales abarca desde Tumbes hasta Carabaillo, valle del río Chillón, puertas de Lima. Naturalmente es un espacio que se va configurando poco a poco a medida que el reino va anexando, tierras nuevas a las suyas propias.

La conquista más importante que realiza es el Reino de Lambayeque cuyo territorio lo componían cinco valles: Motupe, La Leche, Lambayeque, Zaña y Jequetepeque. La zona de fricción de estos reinos parece haber sido el último valle. El Reino de Lambayeque al momento de ser dominado había alcanzado un impresionante desarrollo en muchos aspectos, sobresaliendo en dos: hidráulica y metalúrgica. Los chimú tenían también logros valiosos: organización, arquitectura, poderío mlitar, etc. Ambos reinos poseían en común una clase gobernante de muy refinadas maneras. Aristocracia que manejó los asuntos de estado como negocio de familia. Esto refleja en una falta de centralización y firmeza. Ambos reinos eran una confederación de señorios.

El reino de Lambayeque tiene un orígen legendario. En tiempos remotos llega al valle del río Faquisllanga un señor llamado Naymlap. Con él viene un cortejo espléndido. La esposa principal y un harem, grandes señores: el tocador de trompa marina, el maquillador, el sastre, el cocinero, el señor que cuida el trono y la litera, un señor que molía conchas, para con ellas hacer alfombras al paso del rey. En resumen un elenco de ballet.

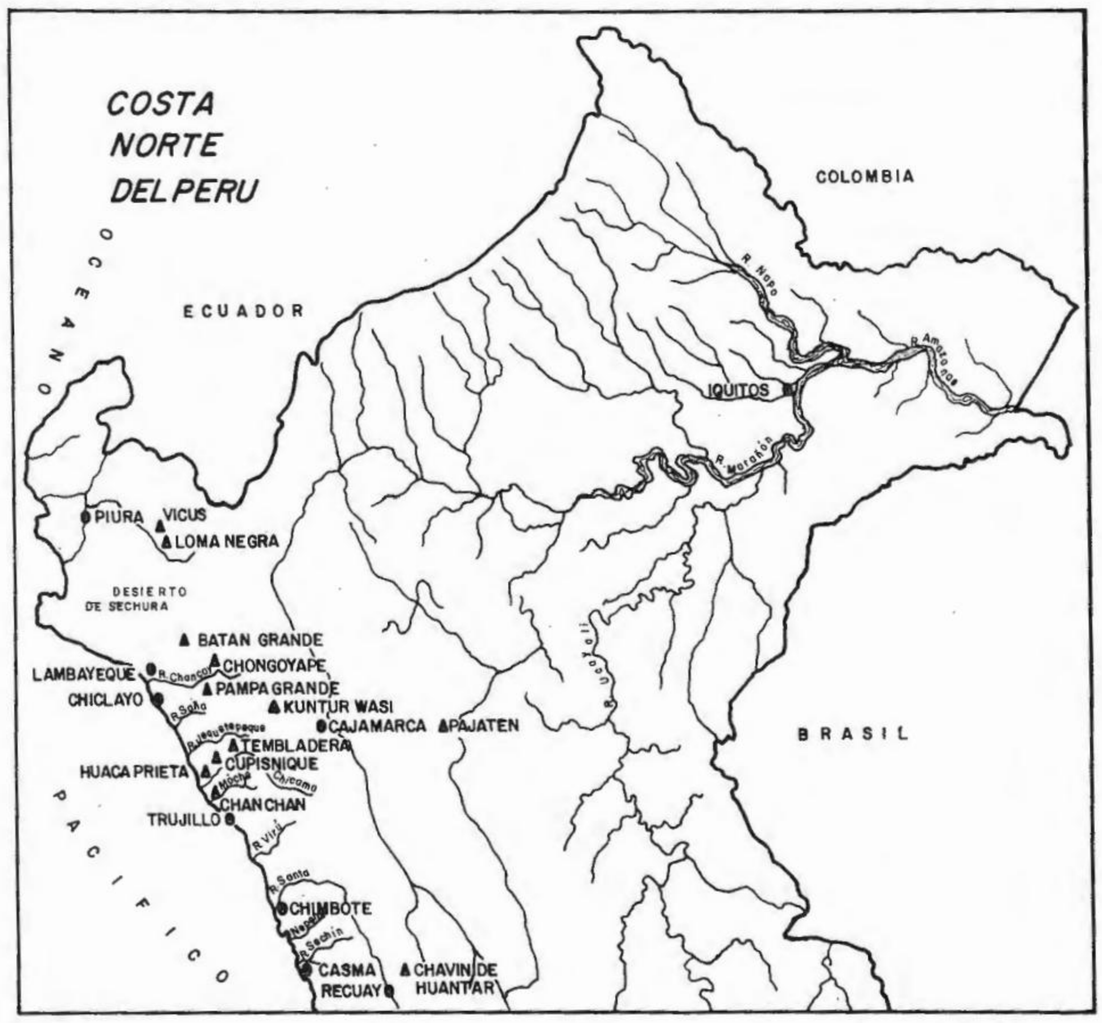
Tras pisar tierra, levantan un edificio llamado chot, asiento y principio de un señorío, que dura las vidas de una lista de príncipes que van tomando posesión del valle del río Lambayeque y después de los valles aledaños. Como columna vertebral, una genealogía de

The territory associated with the kingdom of Chimu is extensive. In general terms, it encompasses the area from Tumbes south to Carabayllo, which is located in the Chillon River valley at the gateway to Lima. The territory under their control grew as the kingdom of Chimu progressively annexed new areas to add to those they already possessed.

The most important conquest achieved by the Chimus was that of the kingdom of Lambayeque, whose territory consisted of five valleys: Motupe, La Leche, Lambayeque, Zaña and Jequetepeque. At the time that it was dominated by the Chimus, the kingdom of Lambayeque had accomplished an impressive development in various spheres of activity, with special emphasis on hydraulics and metallurgy. The Chimus also had notable feats to their credit in organization, architecture, miltary power and other spheres of endeavor. Both of these two kingdoms possessed in common a governing class of highly refined manners; in essence, it was an aristocracy which handled affairs of state rather as though they were a family business. This was apparent in the general lack of centralization, and in the absence of firm overall control.

A legend describes the origin of Lambayeque. Long ago, a personage by the name of Naymlap arrived in the valley of Faquisllanga. He came accompanied by a glittering court, as well as his favorite wife and a harem, There was also a retinue of dignitaries: the blower of the conch trumpet, the make-up artists, the tailor, the cook, the court offical responsible for the royal throne and palanquin, and finally an individual who ground shells so that their powder could be strewn on the ground as a carpet for the king. The whole gathering was rather like a corps de ballet.

Immediately after their arrival, they constructed a



nobles señores de desovilla, como una sierpe de espejos.

Al momento de señorear un príncipe llamado Fempellac sobreviene una lluvia torrencial que dura treinta días y un año de sequía después. El sacerdocio considerale el causante del desastre natural. Lo elimina arrojándolo al mar. El reino queda sin soberano pero con muchos señores locales, todos miembros de una misma familia o allegados a ella. Sobreviene entonces un interregnum cuya duración se ignora, hasta que un rey Chimú domina y hace suyo el reino de Lambayeque.

La vida del reino Lambayeque está ordenada por dos valles: Chancay y La Leche. El primero fue centro agrícola muy importante. El segundo se convirtió en centro ceremonial y cortesano. Allí se edificó un inmenso complejo de pirámides que tuvo vida hasta cierto momento y luego, las pirámides se abandonan y el

building called Chot. It was destined to be the nucleus of a fiefdom which grew progressively as a succession of princes took over first the Lambayeque River valley, and then the neighboring valleys. Like a vertebral column, a genealogy of leaders of noble blood unravels like a serpent of mirrors,

At the time that Fempellec was ruling, his territory was afflicted first by torrential rain. which lasted for thirty days, and subsequently by a drought which continued for a whole year. The priestly caste blamed Fempellec for this natural disaster, and eliminated him by throwing him into the sea. The kingdom was left without a sovereign; instead, numerous local rulers, all from the same family or related to it, ruled over their own particular local area. The duration of this sort of interregnum is not clear; but finally a Chimu king appeared to terminate definitively the kingdom of Lambayeque.

Life in the kingdom of Lambayeque revolved around two valleys: Chancay and La Leche. Chancay was a thriving agricultural center, while La Leche became a ceremonial and court area, where an immense complex of pyramids was erected. With time, the pyramids were abandoned and the center of activities was moved to the north.

The kingdom of Chimu also has a legendary history. According to ancient documents Tacaynamo, the founder of the dynasty, arrived at the shore of the Pacific in a raft. The local population received him hospitably, and incorporated him into their community. There exists in the Moche valley, not far from Chan Chan, a pre-Conquest monument which bears the name of this hero of the Chimu culture. Tacaynamo is the first of a list of lords who governed and extended their power to the south, to the north via the Chicama valley, and into the highland areas by means of periodic

centro se traslada más al Norte.

El Reino Chimú también tiene historia legendaria. Según viejos papeles el fundador de la dinastía Tacaynamo, llega en blasa. Es recibido por los naturales que lo aceptan e incorporan a su comunidad. Existe en el valle de Moche, no lejos de Chan Chan, un monumento pre-hispánico con el nombre de este héroe cultual. El es punto de partida de una serie de señores que gobiernan y extienden su poder, primero hacia el sur luego hacia el Norte, vía valle Chicama, incursionando también en las sierras.

Llegado cierto momento hacen suyo el reino de Lambayeque alcanzando un poder y dominio verdaderamente asombroso. Sus fronteras al Sur están en Carabaillo, prácticamente en Lima. El hijo del último señor reinante. Minchacaman, vive en Huaura en compañía de su madre. Huaura muy lejos de la sede del gobierno Chimú, debió ser considerada lugar seguro para que allí residiera, la reina madre y el príncipe heredero.

Este esplendor dura poco. Desde las altas montañas, descienden los incas y hacen tabla rasa de los dos reinos; llevan preso al Cuzco a Minchacaman príncipe reinante Chimú y parte de su corte. El reino Chimú en adelante, queda incorporado al gran Imperio.

Acompañando a los ejércitos que llevan consigo el brillante despojo, asciende la cordillera, casi invisible, el gérmen de la descomposición. Tras los generales victoriosos van: orfebres. músicos, bailarines, tejedores, vestidos de plumas, maquilladores, directores de protocolo, etc. La seducción de todo este novedoso aparato no tardará en importunar a la austera y marcial manera de ser inca.

Esta es, a grandes rasgos, la imagen de ese inmenso y resplandeciente vaso de oro, que se llamó el reino Chimú.

Los documentos que hablan de orígenes del reino

incursions.

At a certain point, the Chimus absorbed the kingdom of Lambayeque, They attained a remarkable span of control and power which saw their southern frontier reach Carabayllo, virtually in Lima. The son of their most current ruler, Minchancaman, resided at this time in Huaral with his mother. Now Huaura was a long way from the seat of Chimu government in the north, at Chan Chan, so it must have been considered a sufficiently safe area politically for the queen mother and the heir apparent to live there.

The splendor of the Chimus was short–lived. From the high valleys, the Incas swept down to the coast and overwhelmed the two kingdoms. The ruling Chimu prince Minchancaman together with part of his court, was taken up to Cuzco as a prisoner. From this point on, the kingdom of the Chimus was officially incorporated into the Inca Empire.

The victorious armies returning to Cuzco took with them as spoils of war not only a magnificent booty but also a social infrastructure whose departure signified the demise of the kingdom of Chimu. Those who went included gold and silversmiths, musicians, dancers, artists who embellished textiles with feathers, make-up artists, directors of protocol, etc. The seduction of this colorful coterie of personalities inevitably wrought its spell upon the austere and martial way of life of the Incas.

This is, in general terms, the image conveyed by the kingdom of Chimu which, to use a metaphor, was rather like an immense shining gold beaker.

The documents which describe the origin of the kingdom of Lambayeque are to be found in the chronicles written by Miguel Cabello de Valboa and entitled *Miscelanea Antártica.* It begins as follows: "The local people of Lambayeque, and the neighboring regions

centro se traslada más al Norte.

El Reino Chimú también tiene historia legendaria. Según viejos papeles el fundador de la dinastía Tacaynamo, llega en blasa. Es recibido por los naturales que lo aceptan e incorporan a su comunidad. Existe en el valle de Moche, no lejos de Chan Chan, un monumento pre-hispánico con el nombre de este héroe cultual. El es punto de partida de una serie de señores que gobiernan y extienden su poder, primero hacia el sur luego hacia el Norte, vía valle Chicama, incursionando también en las sierras.

Llegado cierto momento hacen suyo el reino de Lambayeque alcanzando un poder y dominio verdaderamente asombroso. Sus fronteras al Sur están en Carabaillo, prácticamente en Lima. El hijo del último señor reinante. Minchacaman, vive en Huaura en compañía de su madre. Huaura muy lejos de la sede del gobierno Chimú, debió ser considerada lugar seguro para que allí residiera, la reina madre y el príncipe heredero.

Este esplendor dura poco. Desde las altas montañas, descienden los incas y hacen tabla rasa de los dos reinos; llevan preso al Cuzco a Minchacaman príncipe reinante Chimú y parte de su corte. El reino Chimú en adelante, queda incorporado al gran Imperio.

Acompañando a los ejércitos que llevan consigo el brillante despojo, asciende la cordillera, casi invisible, el gérmen de la descomposición. Tras los generales victoriosos van: orfebres. músicos, bailarines, tejedores, vestidos de plumas, maquilladores, directores de protocolo, etc. La seducción de todo este novedoso aparato no tardará en importunar a la austera y marcial manera de ser inca.

Esta es, a grandes rasgos, la imagen de ese inmenso y resplandeciente vaso de oro, que se llamó el reino Chimú.

Los documentos que hablan de orígenes del reino

incursions.

At a certain point, the Chimus absorbed the kingdom of Lambayeque, They attained a remarkable span of control and power which saw their southern frontier reach Carabayllo, virtually in Lima. The son of their most current ruler, Minchancaman, resided at this time in Huaral with his mother. Now Huaura was a long way from the seat of Chimu government in the north, at Chan Chan, so it must have been considered a sufficiently safe area politically for the queen mother and the heir apparent to live there.

The splendor of the Chimus was short–lived. From the high valleys, the Incas swept down to the coast and overwhelmed the two kingdoms. The ruling Chimu prince Minchancaman together with part of his court, was taken up to Cuzco as a prisoner. From this point on, the kingdom of the Chimus was officially incorporated into the Inca Empire.

The victorious armies returning to Cuzco took with them as spoils of war not only a magnificent booty but also a social infrastructure whose departure signified the demise of the kingdom of Chimu. Those who went included gold and silversmiths, musicians, dancers, artists who embellished textiles with feathers, make-up artists, directors of protocol, etc. The seduction of this colorful coterie of personalities inevitably wrought its spell upon the austere and martial way of life of the Incas.

This is, in general terms, the image conveyed by the kingdom of Chimu which, to use a metaphor, was rather like an immense shining gold beaker.

The documents which describe the origin of the kingdom of Lambayeque are to be found in the chronicles written by Miguel Cabello de Valboa and entitled *Miscelanea Antártica.* It begins as follows: "The local people of Lambayeque, and the neighboring regions

de, a quien llamaron Yampallec (que quiere decir figura y estatua de Naylamp). Habiendo vivido muchos años en paz y quietud esta gente y habiendo su señor y caudillo tenido muchos hijos, le vino el tiempo de su muerte, y porque no entendiesen sus vasallos que la muerte jurisdicción sobre el, lo sepultaron escondamente en el mismo aposento en que había vivido, y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) había tomado alas y se había desaparecido.

"Quedó en el imperio y mandó de él el muerto Naylamp, su hijo mayor Cium el cual casó con una moza llamada Zolzoloñi: y esta y en otras concubinas tuvo doce hijos varones señoreado muchos años este Cium, se metió en una bóveda soteriza, y allí dejó morir (y otro a fin de que a su posteridad tuviesen por inmortal y divina). Por su fin y muerte de éste gobernó Escuñain, a éste heredó Mascuy, a este subcedió Mulumusfan tras éste te tuvo el mando Llamacoll, a este subcedió Lanip cum y tras este señor Acunta.

Sucediéndola en el señorío Fempellec, este fue el último y más desdichado de esta generación porque puso su pensamiento en mudar a otra parte aquella huaca o ídolo que dejamos dicho auer puesto Naymlap en el asieno Chto. Comenzó a llover (cosa que jamás auia había visto en estos llanos) y duró este diluvio treinta días a los cuales subcedió un año de mucha esterilidad y hambre; pues como a los sacerdotes de su ídolos (y demás principales) les fuese notorio el grave delito cometido por su señor entendieron a su culpa al que su pueblo padecía, con hambres pluvias y necesidades; y por tomar de el venganza (olvidados de la fedelidad de vasallos) los prendieron y atadas las manos y pies lo hecharon en lo profundo del mar y con el se acabó la línea y la descendencia de los señores naturales del valle de Lambayeque".

"Durante la vida de Cium hijo heredero de Naym-

which he had lived, and announced throughout the land that their ruler, as a result of his virtue, had been endowed with wings and had flown away.

"Succeeding him as the overall ruler of the empire was his oldest son Cium, who married a young girl named Zolzoloñi. With her and with his other concubines Cium had twelve sons, each of whom in turn fathered a copious family. After ruling for many years, Cium installed himself in a subterranean vault, and simply let himself die (and all of this was done so that posterity should consider him immortal and divine). Those who followed him as rulers were, in chronological order; Escuñain, Mascuy, Mulumusfan, Llamecoll, Lanip cum and Acunta.

"The next ruler, Fempellec. was the last and most unfortunate ruler of his generation, because he conceived the idea of moving the idol. which Naymlap had placed at Chot, to a new location. It then began to rain, continuing to do so for a full thirty days (something which I had never seen in the flat coastal areas), and after this there came a year of hunger and drought; and since the priests considered the act of their leader to be a grave sin, they blamed him for the hardships which the people suffered from hunger, rain and shortages. In revenge, they tied his hand and feet and threw him into the depths of the sea. So it was that with his death, there came to an end the line of succession of the rulers of the Lambayeque valley area.

"During the lifetime of Cium, the heir of Naymlap (who was second to Naymlap in importance in these valleys), his sons dispersed, taking with them many people. They moved away to rule other valleys. Nor to the Cinto valley, Cala to Tucume, others to Collique and different regions. The lord Llapachillulli, whom we have previously mentioned as being highly regarded by Naymlap both for his bravery as well as for

CUADRO CRONOLOGICO DEL DESARROLLO CULTURAL

EDAD	EPOCAS	COSTA NORTE	COSTA CENTRAL	COSTA SUR	SIERRA NORTE	SIERRA CENTRAL	SIERRA SUR
S. XV	IMPERIO INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA	INKA
	DESARROLLOS TARDIOS	CHIMU	CHANCAY	ICA-CHINCHA	REINOS Y SEÑORIOS LOCALES		
S. X	IMPERIO WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	WARI	
S.VII	DESARROLLOS REGIONALES TEMPRANOS	MOCHE	LIMA	NASCA	CAJAMARCA Y RECUAY	HUARPA	TIAHUANACO
d.C. / a.C.							
S.II	FORMATIVO TARDIO	SALINAR	MIRAMAR	NECROPOLIS DE PARACAS	HUARAZ	RANCHA	PUCARA
S. IV	FORMATIVO MEDIO	CUPISNIQUE	ANCON	PARACAS (CARWA)	CHAVIN	CHUPAS	CHANAPATA CHIRIPA
S.XII	FORMATIVO TEMPRANO	GUAÑAPE	COLINAS CHIRA	HACHA	KOTOSH WAIRAJIRKA	WICHQANA	QALUYU MARCAVALLE
S. XIX	ARCAICO CON ALGODON	HUACAS PRIETA	ASIA	OTUMA	KOTOSH/MITO	CHIWA	?
	ARCAICO PRE ALGODON		CHILCA	CABEZA LARGA		PIRI	
S.L	LITICO	PAIJAN	ARENAL OQUENDO	?	LAURICOCHA GUITARRERO	VAYWA PUENTE AYACUCHO	?

lap (y segundo señor en estos valles) se apartaron sus hijos (como dicho) a ser principios de otras familias, y poblaciones y llevaron consigo muchas gentes. Uno llamado Nor se fue al valle de Cinto, y Cala fue a Tucume y otro a Collique y otros a otras partes. Un Llapachillulli hombre principal de quien dejamos dicho haber hecho mucho caudal el señor Naymlap tanto por ser valeroso quanto por se maestro de labrar ropas de plemuría se apartó con mucha campaña que lo quiso seguir, hallando asiento a su gusto en el valle llamado Jayanca".

"Ya queda visto como por la muerte merecida que dieron los suyos a Fempallec quedó el señorío de Lambayeque (y lo a el anexo) sin patrón ni señor natural en el cual estado estuvo numerosa república muchos días hasta que cierto tirano poderoso llamado Chimo Capac vino con invencible exercito y se apoderó de estos valles, y se puso con ellos presidio, y en el de Lambayeque señor y Cacique de su mano, el cual llamó Pongmassa

his skills in fashioning vestments embellished with feathers, established with those who chose to follow him in the Jayanca valley."

"As we have seen, with the well-deserved death of Fempellec at the hands of his own people, the seat of government of Lambayeque remained for many days without a ruler. However, a certain powerful tyrant by the name of Chimo Capac arrived in the scene with an invincible army, and after taking possession of these valleys, he took the throne, and in Lambayeque proclaimed a lord and cacique ruled by his hand, naming him Pongmassa natural of Chimo."

The documents which refer to the legendary history of the kingdom of the Chimus were discovered in the ancient National Library in Lima, before its untimely destruction by fire. Carlos A. Romero, former library director, published a fragment of this history, which he attributed to an author named Corne. The first chapters were missing, although they were later found and published by Father Ruben Vargas Ugarte. This is really the most important part, since it contains the information relating to the origins of Chan Chan. It states that "its origin is unknown except that the ruler let it be known that he was a great lord, sent to govern this land... from the other side of the sea.

"The yellow dust used in ceremonies, and the textiles used to cover the most intimate parts of his body, were made of a cotton that is well known in the region that stretches along the coast between Payta and Tumbes; from this, we can infer that this Indian lord did not come from far-off regions. This Tacaynamo had a son named Guacri-Caur, who acquired greater power than his father in the course of conquering the Indians and important leaders of this valley. He in turn had a son who was called Ñacen-Pinco, who subdued the upper part of the valley up to the sources of rivers in the Cordi-

natural de Chimo".

Los documentos que se refieren a la historia legendaria del reino Chimú fueron descubiertos en la antigua biblioteca Nacional de Lima antes de su incendio y destrucción. Don Carlos A. Romero Director de la Biblioteca, publicó un fragmento de esta historia atribuída a un tal Corne faltaban los primeros capítulos que, más tarde, fueron hallados y publicados por el P. Rubén Vargas Ugarte. Esta parte es la más importante, pues contiene los orígenes del Reino Chimú. Dice lo siguiente: "No se sabe de donde vino ese... a excepción de que él los dejo entender era un gran señor... que había mandado a gobernar esa tierra... desde otro lado del mar.

Los polvos amarillentos que el usaba en sus ceremonias y las telas que llevaba para cubrir sus partes pudorosas eran de algodón bien cocido en esa región a lo largo de la costa entre Payta y Tumbes, de lo que se presume que ese indio no venía de regiones muy lejanas" "Ese Tacaynamo tenía un hijo que era llamado Guacri Caur, que adquirió más poder que su padre, conquistando los indios y los hombres importantes de este valle. El tuvo un hijo que era llamado Ñacen–Pinco que conquisto la parte superior del Valle hacia los manantiales de los ríos de la cordillera, así como invadió la costa hasta un pueblo llamada Mayao donde esta actualmente la Villa de Santa, 18 leguas hasta Pacasmayo cerca de la Villa de Saña a 24 horas de la ciudad.

Después de ese Guacri–Caur, 7 jefes le sucediron en orden, todos ellos sus hijos y descendientes de la costa hasta Carabaillo y Tumbes, más de 200 leguas de terreno. En este tiempo el Inca llamado Topa Yupanqui llegó desde el Cuzco con un gran ejército de hombres armados y conquistó toda la costa y se hizo señor de toda la tierra de Minchacam, matando a muchos indios y llevando el oro y plata y muchas cosas que tenía. El hillera, and also invaded the coast. He got as far as a small village by the name of Mayao, where the town of Santa is presently located; it is eighteen leagues to Pacasmayo, near to the town of Saña, at a distance of twenty four leagues from the city.

"After Guacri-Caur, seven chiefs succeeded him in order. They were all sons of his descendants who came from the coastal area between Tumbes and Carabaillo, an area of some two hundred leagues of territory. At this time, the Inca Topa Yupanqui arrived from Cuzco with a strong army; he conquered the coast, made himself master of all the land that had belonged to Minchancaman, and in doing so killed many Indians and carried off much of their gold, silver and other possessions. He perpetrated the most damage in the valley of Chimor, as a result of the resistance that he encountered, and carried off Minchancaman to Cuzco, where he had him marry one of his daughters. Having heard that Minchancaman had a son by the name of Chumun-Caur, who lived in the Huaura valley with his mother –who was a great lady of the valley called Chanquir guan guan– he had him sent for, and ordered him to go and govern that land in the place of his father Minchancaman, who died in Cuzco."

Geographically, the most salient feature of the Peruvian coast is the Cordillera of the Andes. Which runs parallel to the coast. The distance between the high mountain ranges and the sea, all the way along the coast from north to south, is generally fairly uniform; however, near to Trujillo the mountain chain moves away from the coast, not so much because it changes direction, but rather as a result of the fact that the land moves out into the sea. The reason is the continental shelf, which tends to be narrow in the south but which becomes wider as it extends northwards. This projection of the shore towards the west ends when it gets to

zo el más grande daño en ese valle de Chimor por la resistencia que encontró, y se llevó a Minchacaman a Cuzco donde lo casó con una de sus hijas. Desde que había oído de que Minchacaman tenía un hijo llamada Chumun–Caur y que residía en el valle de Guaru con su madre quien era una dama de ese valle llamado Chanquir guan guan, el le mandó llamar y le ordenó de ir y de gobernar esa tierra en lugar de su padre Minchacaman, que murió en el Cuzco.

Geográficamente el rasgo sobresaliente de la costa peruana es la Cordillera de los Andes que corre paralela al Litoral. Entre las altas montañas y el mar, de S. a N. la distancia es casi constante. Al aproximarse a Trujillo, Departamento de la Libertad, la cadena de montañas se aleja de la línea de playas, no tanto porque ella cambie de dirección si no porque la tierra se adentra en el mar. Este mismo movimiento lo realiza la plataforma continental, angosta al sur a medida que asciende al Norte se hace más extensa. Esta proyección del litoral hacia el Oeste cesa al llegar a Punta Aguja, el promontorio más occidental de la península de Illescas en Piura. Asi mismo las alturas de la cordillera declinan de S. a N. en el Departamento de Ancash registran su mayor altura, en medio de nieves perpetuas y descienden paulatinamente hacia el N. El abra de Porculla, por ejemplo permite un paso fácil, nada elevado, para trasponer los andes hacia el oriente.

Los ríos que descienden de los andes al mar tienen recorrido corto y violento pues la cordillera muy cercana al litoral crea un plano inclinado. Hacia el norte, siendo la costa mucho más ancha, la gradiente es menor y por tanto se da el caso que algunos ríos no llegan al mar.

Toda la costa es un inmenso desierto. Los ríos que, de tanto en tanto, bajan de la altas montañas crean verdaderos oasis. Ellos son portadores de abundante li-

Punta Aguja, which is the most western promontory of the Illescas peninsula in Piura. At the same time, the heights of the Andean peaks decline in altitude from south to north. In the department of Ancash they register their highest points, amid perpetual snow, and they then descend gradually towards the north. The valley of Porculla, for example, permits an easy crossing, to move on then around the Andes towards the east.

The rivers which descend from the Andes have a short and violent water course, since the proximity of the mountains to the coast creates a sharp incline. Towards the north, since the coast tends to be wider, the gradient is less steep, so that in some cases certain rivers do not even reach the sea.

The whole coast is an immense desert. Occasional rivers flow down from the mountains and create spacious oases, formed from the plentiful mud which induces the formation of vegetation; this is at times very lush what A. Weberbauer calls "riverside pasture" (*El Mundo Vegetal de los Andes Peruanos,* Lima 1945). Agustín de Zárate wrote in 1555 that "In going through Tumbez towards midday, for five hundred leagues along the coast and inland for ten leagues, there is no sign of rain, thunder or lightning; all that area that lies between the mountains and the sea, the flat area, is very dry, because it never rains; its only support is the water from the rivers that come down from the mountains, usually at intervals of seven or eight leagues from each other, although sometimes they are as far apart as twelve or fifteen leagues. Along the banks of these rivers, usually throughout areas of different size, there are fresh areas: wooded groves, fruit trees and cornfields which the Indians plant. All of these are irrigated by means of ditches which are filled with water from the rivers" (*Historia del Descubrimiento y Conquista del Perú*).

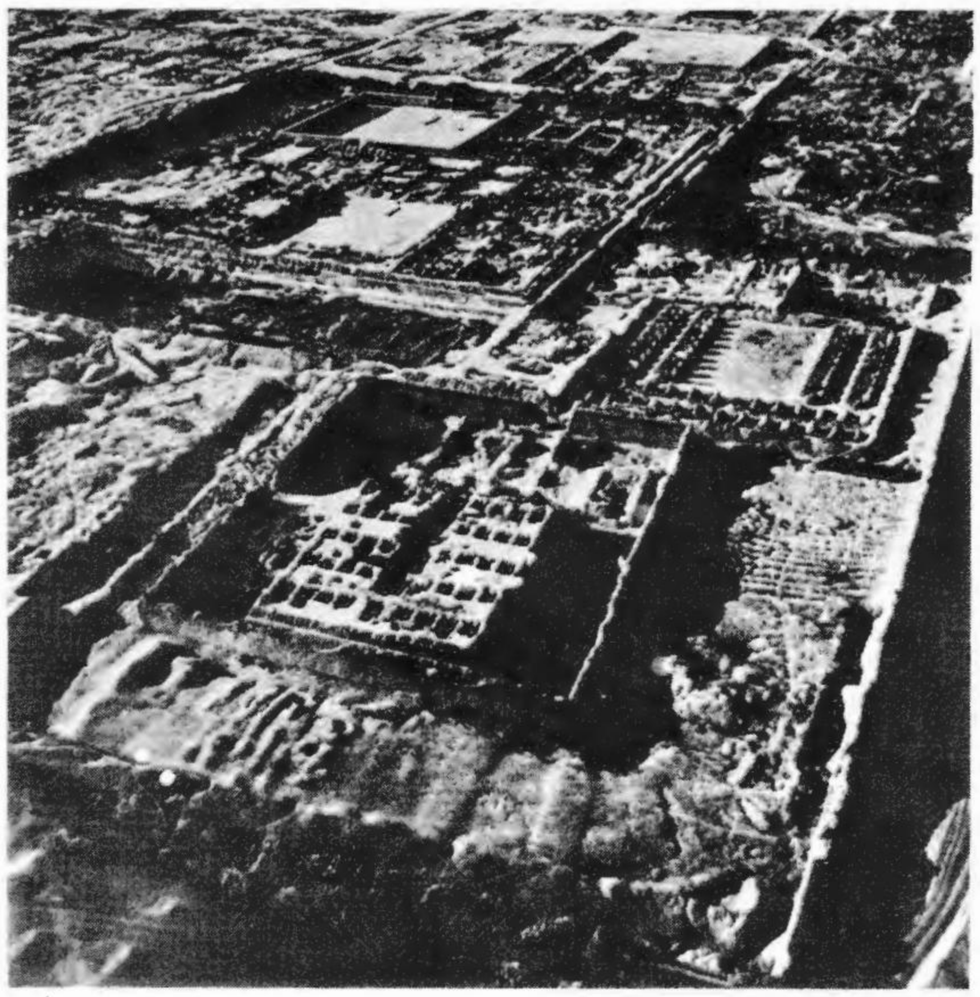
mo que alienta la formación de un manto de vegetación a veces muy rico componiendo lo que A. Weberbauer llama "Monte de rivera" (El mundo vegetal de los Andes peruanos Lima 1945). Agustín de Zarate, 1555, escribe "En pasando Tumbes hacia el medio día, en espacio, de quinientas leguas por luengo de costa, ni en diez leguas de tierra adentro no llueve ni truena jamas ni cae rayo" "toda la distancia que hay desde las montañas a la mar agora diste poco o mucho se llama los llanos, son muy secos; porque no llueve jamas en ellos" "mantienense apartados del agua de los ríos que descienden de la sierra". "Estos ríos están apartados unos a otros algunas veces doce o quince y veinte leguas, pero lo más ordinario es siete a ocho leguas...

"Por la orillas de estos ríos, una legua de ancho y a veces más o menos" "hay muy grandes frescuras de arboledas y frutales y maizales, que los indios siembran" "lo cual todo riegan con las acequias que sacan de estos ríos". (Historia del Descubrimiento y Conquista del Perú).

Geológicamente, según G. Steinmann, tres momentos formativos componen el suelo del norte del Perú. La era arcaica representada por Illescas, La Silla de Payta y Amotape, todos relictos de una muy vieja cordillera marítima desaparecida en el mar. El terciario dominante y presente por doquier y el cuaternario visible bajo la forma de los tablazos. Estas altas formaciones están compuestas por sedimientos marinos que a finales del cuaternario emergen a la luz del día. Encierran fósiles de especies marinas de no muy antigua data mucha especies presentes en los tablazos, viven hoy en los mares de esos mismos sitios. Los tablazos, en suma, son levantamientos varias veces interrumpidos, por eso tienen el aspecto de inmensas gradas de 100 y 50m. más o menos de altura. Los Más conocidos son: los de Máncora, Payta, Talara y Negritos. De niño re-

G. Steinman tells us that three formative periods were responsible for the land area of northern Perú: the archeozoic era, represented by Illescas, the Payta saddle and Amotape, all of which are relics of a very ancient coastal mountain range which long ago disappeared into the sea; the tertiary and the quaternary which is visible beneath the form of the plates. These high formations are composed of marine sediments which emerge in the light of day in the final phases of the quaternary period. They contain fossils of marine species that are not very old; in fact, many of the species that are present in the plates, can still be found today, living in the same areas. The plates, in summary, are upheavals which have occurred at various times as the result of terrain interruptions, and so they look like huge steps that are about fifty or one hundred meters in height. The best known plates are those of Mancora, Payta, Talara and Negritos. I remember as a child having collected marine fossils, which it was very easy to find in great numbers on the floor of the Payta shelf.

One of the most marvelous natural sights of the north coast is that of the moon and the stars, both of which emanate a luminosity of extraordinary beauty. The sun, which is a powerful presence because of both its size and the intensity of its rays, does not incite the same admiration; the proximity of the equator creates a very hot and suffocating atmosphere, which the sun only increases. The moon, on the other hand, provides unforgettable experiences. Its appearance at sunset, its poetic presence in the night sky, and the early morning dawn at sea - all these explain why the moon, in ancient times, was considered to be an expression of the Supernatural. The moon was called Si; and Father Calancha, who lived in the north, tells us that the people of the northern valleys, as a sign of reverence, built a place of worship with the beautiful name of Sian. which means



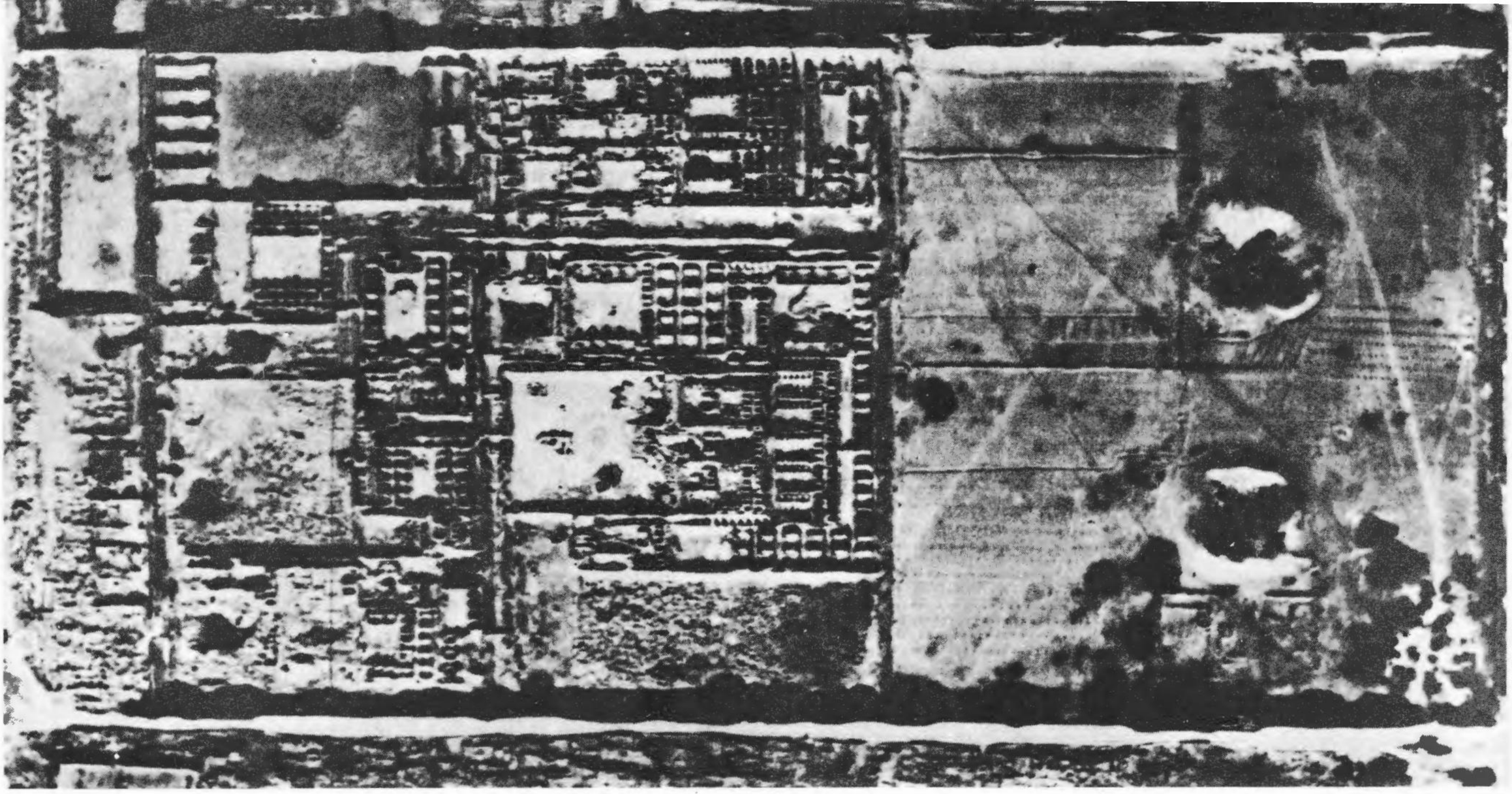
cuerdo, haber realizado colecciones de fósiles marinos, conseguidos con suma facilidad y abundancia, en el suelo del tablazo de Payta.

Uno de los espectáculos naturales más maravillosos en la costa Norte está dado por la luna y estrella, de una luminosidad y belleza extraordinarias. El sol de proporción y brillo grande, no concita igual admiración. La proximidad al Ecuador geográfico crea un ambiente muy cálido y sofocante, que el sol contribuye a aumentar. La aparición de la luna al atardecer, su poético camino en el cielo nocturno y su declinación, al amanecer en el mar, constituyen algo inolvidable. No es de extrañar que fuera considerada, en la antiguedad, como expresión de lo sobrenatural. Se le llamó Si. El p. Calancha, que vivió en el Norte, dice que los valles norteños fueron muy sencibles a ella y construyeron un adoratorio con el bello nombre de Sian, que quiere decir "casa de la luna".

"house of the moon."

We are generally accustomed to speak of the moon in the female gender; not everyone in the world does so, however. Northern Europe considers the moon to possess masculine attributes, and certain communities of the Amazon jungles represent the moon as male as well. The Machiguengas, who inhabit the tropical lowlands in the south, told Father Secundino García O. P. the following story: "In ancient times there was no yucca, corn, bananas, or any of the other many types of plants and fruits which grow today. In those times, the Machiguengas only ate red earth, of the type that is used to make pots. They toasted it and then swallowed it like chickens because they neither had teeth nor the knowledge of how to chew. Now it happened, that at a certain time a young Machiguenga girl had her period and, as custom demanded, was left alone in a small hut that was separated from the rest of the community. At that time there appeared a man of whitish colored skin, and of rather greater height than was normal. It was the moon, who brought her several pieces of yucca that had been cooked for her to eat, She accepted the gift but, not knowing how to chew, swallowed the whole yucca; in fact, it was necessary for the moon -whose name was Kashiri- to instruct her in how to eat. He told her that she should eat no more earth, and that he would bring her food. Within a few days, Kashiri returned, and said to the young girl: "I want you to let your parents know about everything that has happened, and tell them as well that from now on I will bring food for everyone and, what is more, I intend to be your husband and your parents will be my father and mother-in-law" (*Misiones Dominicanas del Perú* N° 92, 1936, Lima, Perú).

According to Father Calancha, "the people considered the moon to be more powerful than the sun, be-



Estamos acostumbrados a hablar de la luna en género femenino. No todos los pueblos del mundo lo hacen. Europa del Norte considera la luna como presencia masculina y algunas comunidades de las florestas amazónicas en el Perú se representan a la luna como varón. Los machiguengas, habitantes de las selvas del sur del país, relataron a Fray Secundino García O. P. lo que sigue: "Antiguamente no había yuca ni maiz, ni plátano ni otra planta de cuantas hoy se cultivan. En aquellos tiempos los machiguengas comían solamente tierra roja, como la que se usa para hacer ollas. La tostaban y tragaban como las gallinas, pues no sabían masticar. Ni tenían dientes" "Hallándose mestruando cierta joven machiguenga, solo en chosica aparte como acostumbran en esos casos, se le apareció un hombre blanquesino y de estatura mayor que la común. Era la luna que le traía unos trozos de yuca cocida para que comiera. Aceptó ella el obsequio, pero no sabía masticar tragaba la yuca y fue preciso que el mismo kashiri– asi se llamaban la luna– le enseñase el modo de comer. Le dijo que no comiera ya mas tierra, y que el le traería comida" "A los pocos días regreso Kashiri y le dijo a la joven: quiero que refieras a tus padres todo lo sucedido y diles además que en adelante yo traeré la comida para todos y voy a ser tu marido; tus padres serán mis suegros". (Misiones Dominicanas del Perú No. 92 - 1936 Lima).

Según el padre Calancha, a la luna, "tenianle por más poderosa que el sol, porque el no aparecía de noche y de día "también porque ella lo eclipsaba muchas veces y el sol, jamás la eclipsaba a ella". Así mismo "crían los indios de los llanos que cuando la luna no aparecía iba al otro mundo a castigar ladrones que habían muerto".

En el año de 1802 Alejandro Von Humbolt, observó que su termómetro en agua del mar de Trujillo marcaba 15.2. Estas aguas frías estaban en descuerdo

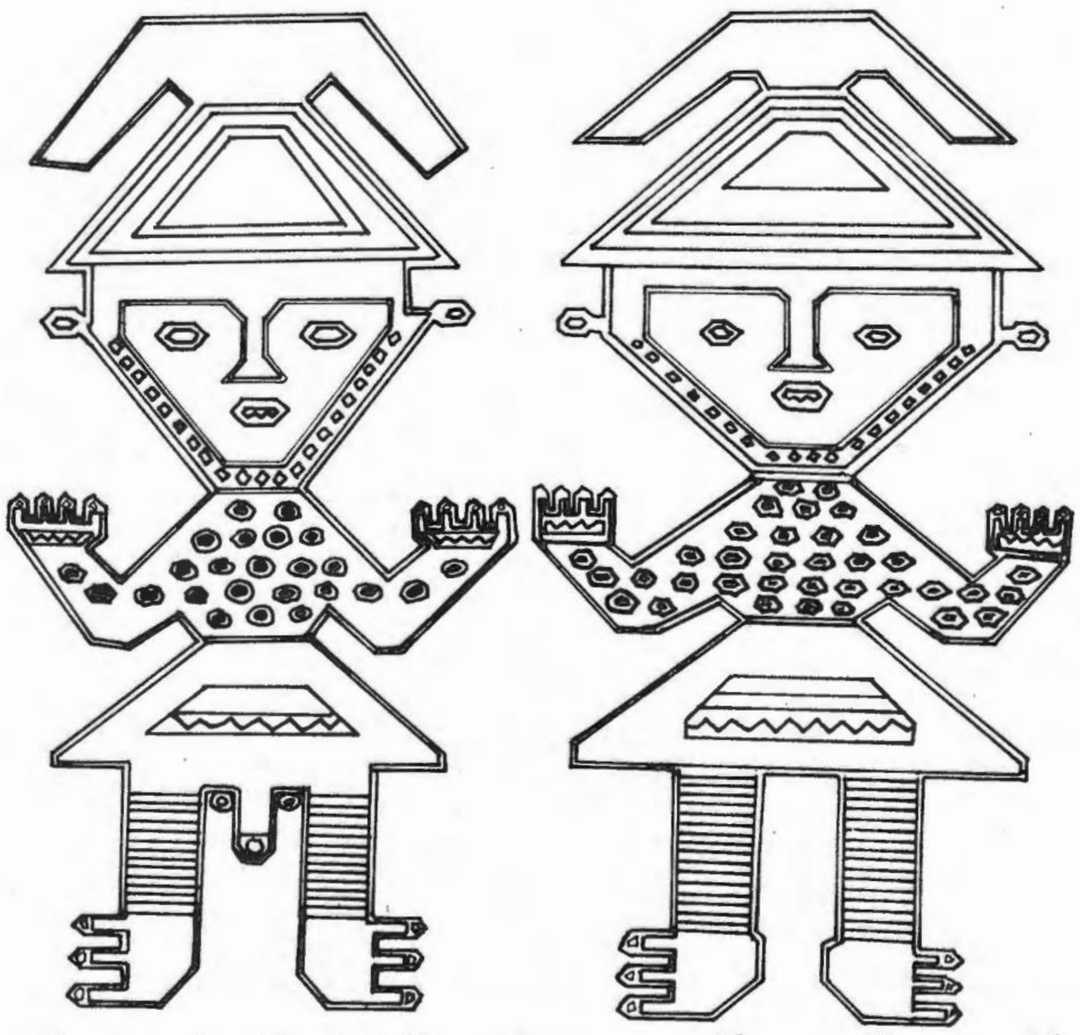
cause the sun was not capable of appearing during both day and night, and also because the moon frequently eclipsed the sun, whereas the sun never eclipsed the moon." "The Indians of the flat coastal area even believed that when the moon failed to appear it had gone to the other world to punish thieves who had died."

In 1802, Alexander Von Humboldt observed that his thermometer gave a reading of 15,2 degrees centigrade, when placed in the water of the Pacific near to Trujillo. These cold waters didn't match up with the proximity to the equator, and caused him to think about a reason to explain the evident incompatibility of the sea's temperature and the latitude.

People had actually known about this phenomenon for a long time. Agustin de Zárate, who came to Peru with Blasco Nuñez de Vela, noted in 1555 that "All along this flat coastal area the same wind blows all year; the sailors call it a southeasterly wind." "So impetuous that prevents the clouds from rising from low altitudes." "Above, the sky is very clear no cloud in sight, and it is because of this wind that the sea currents flow towards the north."

Father Acosta observed in 1590, in *Historia Natural y Moral de las Indias,* in Chapter XI, that "in some ports, like Callao, we have seen people put flasks and jugs filled with water and wine in the sea, so as to keep it cool." And in Chapter XIII, the same author notes that "there are other areas of the sea at similar coordinates, as in Peru, where we noticed the cold when we navigated there for the first time; and that was in March, when the sun is high in the heavens."

The Pacific Ocean is cold, only along the Peruvian coastline. Once you get out to sea, the temperatures conform with the conditions of tropical waters near to the equator. So what we have here is a band of cold water running from north to south parallel to the coast-



con la proximidad al Ecuador geográfico y ello movió a reflexión. Representaba una evidente disociación entre la temperatura del mar y su latitud.

Este fenomeno era conocido desde antiguo. Agustín de Zárate que vino al Perú con Blasco Nuñez de Vela escribía en 1955 "en todos estos llanos y costa de la mar recorre todo el año un sólo viento, que los marineros llaman sud-este" "tan impetuoso, que no deja pasar ni levantar las nubes se ven abajo" "y sobre ellos está muy claro, sin ningún nublado y este viento causa también correr las aguas de aquella mar hacia la parte norte".

El P. Acosta en 1950 (Historia Natural y Moral de las Indias cap. XI) observaba: "en algunos puertos como en el Callao hemos visto poner a enfriar el agua o vino para beber en frascos o cántaros metidos en el mar". Y en el Cap. XIII dice: "Hay otros mares, y aún en los mismos grados de altura arriba conte, cuando lo navegue.

A series of careful examinations has explained this phenomenon, which is inspired in part by the presence of plankton and antarctic fauna, as well as by the absence of rain. Professor Gerard Schott, of the Marine Observatory in Hamburg, who covered the coastal area completely from the north of Chile up to Payta, in northern Peru, noted that the temperature of the ocean remained relatively constant, even though he was getting closer and closer to the equator.

In January of 1929 the "Carnegie", a ship belonging to the Carnegie Institute, registered temperatures of 13.8 and 13.8 degrees centigrades in the bay of the port of Callao, at Lima, but 18 and 19 degrees centigrades on the west side of the island of San Lorenzo. This clearly indicates, that the ocean water regains its tropical temperature once it moves away from the cold coastal belt.

From this one can conclude, in general terms, that the cold waters of the Peruvian ocean do not originate in southern areas. There is no indication of any drifting towards the north of polar icebergs, but nevertheless there is a drift of water towards the north; however, these are superficial currents, blown by the constant trade wind that is active from north to south.

In 1873 the French researcher de Tessan, on board the ship "La Venus", alluded to the possibility that the cold coastal waters could be caused by a movement of icy waters from the ocean depths up to the surface, caused as the result of the evaporation of tropical waters that were heavy because they retained their rich saline content.

Years later Buchanan, on board the "Challenger" during his round the world voyage, corroborated Tessan's thesis. It should not be forgotten that the Peruvian

gamos la vez primera y estos siendo en Marzo cuando el sol anda por encima".

El mar peruano es frío, solo en su litoral. Mar adentro se restablecen las temperaturas de acuerdo a su condición de mar tropical, y próximo al Ecuador. Se trata pues de una faja de aguas frías paralela a la línea de playas.

La explicación de este fenomeno que alienta de una parte plankton y fauna antártica y de otra ausencia de lluvias, se aclara gracias a atinadas observaciones. El profesor Gerard Schott del Observatorio marítimo de Hamburgo, que realizó recorridos completos desde el norte de Chile hasta Payta en el Perú, observó que la temperatura del mar a medida que el barco se mueve hacia el norte apenas se modifica pese a su proximidad cada vez más cercana al ecuador.

En Enero de 1929 el "Carneigie" buque de la institución de su mismo nombre registró temperaturas de 13.8 y 13.9 en la bahía del Callao y 18 19 en la costa oeste de la isla de San Lorenzo lo cual pone de manifiesto que el agua del mar recupera su temperatura tropical apenas se comienza a alejar de la faja fría costera.

Se puede concluir, de un modo general, que el agua fría de nuestro mar no procede de zonas australes. No hay noticias de la deriva, hacia el norte, de icebergs polares. No obstante es evidente que hay una deriva de agua hacia el norte, mas son aguas muy superficiales, movidas por el alisio viento constante que sopla de sur a norte.

En 1873 el investigador Francés de Tessan a bordo del barco "La Venus" aludió la posibilidad de que las aguas frías costeras podían originarse por un movimiento de aguas heladas de la profundidad hacia la superficie movidas por la evaporación de aguas tropicales, densas por no haber perdido su riqueza en sales.

Años después Buchanan a bordo del Challenger

coastline registers great depths, which account for the extremely cold waters. One must remember that the people of ancient Peru, contrary to what one thinks, used the sea a great deal; much more, in fact, than one would imagine. The desert areas located between the sporadic river valleys were a real obstacle to communication and transportation, and it was here that navigation played an indispensable role. The use of the chain of islands which run along the coast was evidently an additional resource of functional value; they served as intermediate stop-off points where totora could be dried and have any damages repaired, and from which shellfish could be collected. The rafts with masts, which are clearly more seaworthy than the skiffs made of totora, are not shown represented in Chimu ceramics, nor have they been exhumed.

There does exist in the museum in Ica a small object that appears to represent a wooden raft. It even has a boat deck so that passengers and cargo were together; but there is not unanimous agreement that this object really is what it appears to be.

The drift of the waters from south to north, although small, facilitates navigation, as do the trade winds. However, navigation from north to south is more difficult. I have talked with fishermen from La Caleta de San José, in Lambayeque, and have asked them how they avoid these problems when going south. Their answer has been that, rather than navigate parallel to the coastline, they use an oblique course, taking care to keep away from unfavorable wind or current drift. Naturally, if they enter the zone of influence of either of these, they rectify their direction. Another resource they use is a sea breeze which blows from land out to sea. For one reason or another, it is clear that the people of ancient Peru had to be strongly oriented to-

en viaje de circunnavegación del mundo corroborará la tesis de Tessan. Conviene recordar que nuestro litoral registra grandes profundidades submarinas que mantienen aguas heladas.

Debemos tener en cuenta que la antiguedad peruana, contra lo que se piensa, utilizó el mar en gran medida; mucho más allá de lo que imaginamos. Las zonas desérticas intervalles constituyen un impedimento grande para la comunicación. Ellas pudieron ser salvas gracias a la navegación. La utilización del rosario de islas frente a nuestras costas pareciera que fue otro recurso útil, sirviéndose de ellas como estaciones intermedias, para secar las embarcaciones de totora y reparar averías y asimismo para la recolecta de mariscos. Las almadias de palo de balsa mucho más marinos que los esquifes de totora no hallan representación en la cerámica, ni se las ha exhumado.

Existe en el Museo de Ica un pequeño objeto que parece representar una balsa de maderos, incluso tiene un sobre puente para que pasaje y carga vayan enjuto, no obstante no hay concenso que este objetò sea definitivamente lo que parece.

La deriva del agua de S. a N. aunque pequeña facilita la navegación en ese sentido, en particular por el Alisio. La navegación de N. a S. sí se ve dificultada. He conversado con pescadores de la Caleta de San José en Lambayeque, y les he preguntado como salvar estos inconvenientos hacia el sur. Me han respondido que no navegan paralelos a la costa sino en forma sesgada, huyendo de uno y de otro obstáculo, viento y deriva del agua. Naturalmente si se cae en la zona de influencia de ellos se rectifica el rumbo. El movimiento de la brisa, viento no constante que alterna entre la sierra y el mar es recurso empleado por los pescadores que se ven favorecidos durante el tiempo que la brisa sopla de tierra hacia el mar. Sea como fuere la antiguedad debió

wards a maritime way of life; there is evidence, for example, that during the Early Intermediate Horizon, the Mochicas came by sea from the north down to the Chincha Islands to exploit the guano there.

We know that during the period of the viceroyalty, passengers in general preferred to get off the ship in Paita, in the north, and travel the rest of the way to Lima by land. Father Diego de Ocaña, who travelled from Panama to Lima, wrote in 1599 that: "The trip by sea from Panama to Lima is a difficult and irritating one, because ships constantly meet the winds head on. It is a lot of work to get to Lima, so much so that although the distance is only five hundred leagues it takes three or four months to complete the trip." Ocaña, like all the other travellers, got off the ship in Paita and made the rest of the trip by land. It is clear that the key factor here is the trade wind, which blows persistently in the same direction.

The first encounter that the Spaniards had with ancient Peru was at sea. According to the account of Xamano Jerez, the pilot Bartolomé Ruiz met up with an Indian raft, probably in Peruvian waters. It was a raft that had been engaged in the exchange of clothes and other items for shells of the "Spondylus pictorum" type, which are found in tropical waters. "They took over a craft", he narrates, "in which there were twenty men, eleven of whom jumped overboard and nine of whom were captured. The pilot left three of the men to testify. This ship was constructed with its floor timber and keel of bamboo canes as thick as posts and tied with ropes; its masts and lateen yards were of very fine quality wood, the sails were of cotton, and the rigging was very good." "They were bringing", Xamano Jerez goes on, "many gold and silver pieces, to be used as adornments or for payment of ransom, as well as many mantles of wool and cotton, and other vestments of opulent attire

ser marinera, pues es evidente que los Mochicas durante el Intermedio Temprano llegaron desde el N. hasta las Islas Chincha en el S. para explotar el guano de las islas.

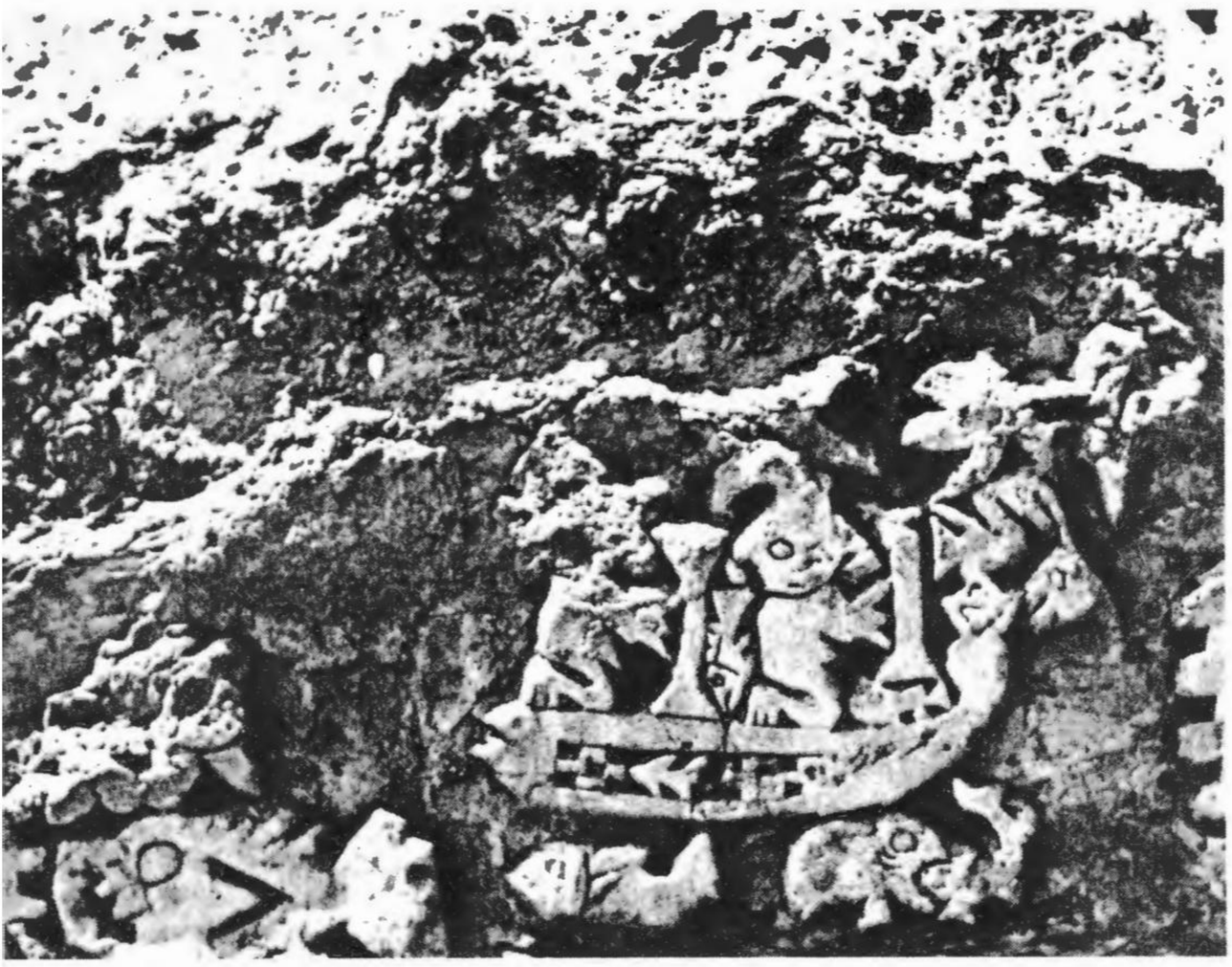
En la colonia es sabido que el pasaje descendía en Payta y prefería viajar por tierra hasta Lima. Fray Diego de Ocaña en 1599, que viajó de Panamá a Lima, ha excrito: Esta navegación de Panamá a Lima es penosísima y muy enfadosa por que continuo vienen los navíos contra el viento. Con este trabajo se viene el puerto de Lima y no son mas que quinientas leguas a tardar tres y cuatro meses. Ocaña, como todos, bajo del navío en Payta e hizo lo que demás viajar por tierra. Como se ve lo influyente es el Alisio, viento de dirección constante.

El primer encuentro de los españoles con el antiguo Perú fué en el mar. Según la relación Xamano Jerez el piloto Batolomé Ruiz tomó contacto con una balsa indígena probablemente en mares peruanos: Balsa que venía de trocar ropa y otras cosas por valvas de spondylus pictorum. Cuyo habitat son los mares tropicales. Tomaron un navío, dice en que venían hasta veinte hombres que se echaron al agua los once de ellos y tomados los otros dejó asi el piloto 3 de ellos se quedaron para lenguas hizoles buen tratamiento este navío era hecho por el plan y quilla de unas cañas tan gruesas como postes ligados con sogas trae sus mástiles y antenas muy fina madera y velas de algodón y muy buena jarcia traían muchas piezas de plata y de oro para el adorno de sus personas para hacer rescate traían muchas mantas de lana y de algodón y otras muy ricas unos pesos chiquitos de pesar oro para el adorno de como hechura de romana todo esto traían para restar por unas conchas de que ellos hacen cuentas coloradas y blancas que traían casi el navío cargado de ellas. La balsa al parecer regresaba del Norte pues la relación dice que venía cargada de conchas coloradas. La ropa y los

that were beautifully made." There were "small scales-to weigh gold to be used as Roman style made adornments." "All of that they were carrying to exchange for shells of which they make red and blue beads; in fact, the ship was almost full up with them." The raft, it appears, was returning from the north since the account indicates that it was loaded with red shells. The clothing and other objects mentioned was what was left over from business previously conducted.

Miguel de Estete differs in his account regarding the structure of these sailing craft; "they were" he says, "made of pieces of wood that are long and thick, yet as light on the water as a cork." The wood which Estete mentions was probably balsa wood (Ochrama lagopus), which thrives in such tropical areas as Guayaquil. Pedro Pizarro refers to a pilot by the name of Bartolomé Perez, who picked up people who were on the island of La Gorgona. From there they sailed forth, first passing by the province of Puerto Viejo and going on from there to Tumbes, and subsequently on further. "In some of the rafts that they took there were belts made of gold and silver decorative pieces, as well as some of the typical clothing of the area, which they were keeping to take to Spain as an example for his royal highness to see." All this region, even today, as far up as Morrope in Lambayeque, is an area where rafts are used. In Paita they make a striking sight, sails billowing as they cut through the mirror-like calm of the bay.

But it is Oviedo, in my judgement, who provides a very interesting piece of information regarding the raft that Bartolome Ruiz saw (Book V Part 3 43 Chapter 2). His account goes as follows: "This ship was made of very thick timbers tied tightly together with sturdy ropes. They were carrying a goodly supply of large black pitchers, as well as a considerable variety of multi-colored clothes made of wool, shirts and mantles of skiful-



otros objetos mencionados representaban el sobrante del trueque ya consumado.

Miguel de Estete discrepa en cuanto al material de que estaban hechos estas balsas, dice, son de unos maderos muy gruesos y largos; son tan fofos y livianos sobre el agua, como es un corcho. Los maderos que alude Estete probablemente eran de palo de balsa (Ochrama lagopus) árbol que medra bien en tierra caliente, en Guayaquil.

Pedro Pizarro se refiere a un piloto llamado Bartolomé Perez que recogió a la gente que estaba en la isla La Gorgona. Desde allí todos navegaron toparon con la provincia de Puerto Viejo y de allí fueron al puerto de Tumbes y pasaron poco mas adelante y en algunas balsas que tomaron andando en el mar hubieron cintas de chaquira de oro y de plata y alguna ropa de la tierra la cual guardaron para llevar por muestra a España a S. M. Toda esta región, aun hoy día, hasta cerca de Morro-

ly conceived colors, and white pieces of cloth with borders - and all of it new. The presence of these "large black pitchers" seems to me to be very significant: the kingdom of Chimu has traditionally been characterized by its black ceramic ware, made with molds and on a large scale. So this incident gives a typical idea of what the raft made of logs, or timbers, was like, as well as telling us something about the sailors. The kingdom of Chimu, it should be recalled, was at this time under Inca rule, yet still managed, in general terms, to retain much of its individual character.

When Minchancaman was ruling, the Chimu kingdom attained its greatest territorial expansion, dominating the area from Tumbes in the north down to Carabayllo, on the right bank of the Chillon River, in the south. So the patrimony of the Lambayeque and Chimu kingdom represented together a consideranble expanse of terrain.

The inhabitants of this immense area were called Yungas during the Inca occupation. Pedro Pizarro gives us the following account of the geography of the area: "Yungas", according to his account, "live in a very hot region of expanses of sand, with some rivers that run from land out to sea through valleys" (*Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú*).

Yungas was a Quechua word which applied to all those people who inhabited hot areas, P. Cieza de Leon writes that: "in many mountain zones it is just as hot as on the flat coastal lowlands, and the people who live in them, even though they are mountain dwellers, are also called Yungas. In fact, anyone who resides in these hot, sheltered mountain areas qualified for the name of Yungas" (*La Crónica delPerú*, Chapter LX).

It would appear that the opposition between coastal and mountain dwellers goes back a long way. Padre Las Casas states that "The mountain people

pe en Lambayeque; zona de balsas. En Payta es muy hermoso verlas, con velas desplegadas, surcan el manso espejo de la bahía.

Es Oviedo, a mi juicio, quien trae una noticia muy interesante sobre la balsa que vió Batolomé Ruiz (Libro V de la tercera prte. Cuadragésimo tercero de la general Cap. II) Dice así: "La manera de este navío era de muy gruesos palos reatados muy fuertemente con sogas recias". "Traían muchos cántaros negros y muchas ropas de diversos colores de lana y camisas y ayobas y mantas de colores muy labrados, paños blancos con franja, todo nuevo para contratar". La presencia de muchos cántaros negros me parece muy significativa, desde tiempo ya, el reino Chimú ha sido caracterizado por su cerámica negra, hecho con moldes y en forma masiva. Así a través de esta cita se tipifica la balsa de palo y a sus marineros. El reino Chimú, en líneas generales, su imagen tradicional. Reinando Minchacaman, el reino Chimú alcanzó su mayor extensión territorial, dominando desde Tumbes en el norte hasta Carabaillo, margen derecha del río Chillón, en el sur, una considerable suma de tierras, doscientas millas, representan la reunión de los patrimonios de los reinos: Lambayeque y Chimú.

Los habitantes de este inmenso territorio, durante la dominación inca fueron llamados yungas. Pedro Pizarro, geográficamente, retrata esta zona: Yunga, dice es una tierra muy caliente de muchos arenales y de algunos ríos que salen de la tierra a la mar del norte se hacen unos valles y aquí están poblados estos indios que llamo yungas (descubrimiento y conquista de los reinos del Perú).

Yunga era una palabra quechua extensiva a todos los que habitan tierran cálidas. P. Cieza de Leon escribe: en muchas partes de la sierra hace calor como en estos llanos, los moradores que viven en ellos, aunque esten en la sierra se llaman yungas y en todo el Perú cuan-

thought very little of the people on the coast, viewing them as spoiled, lazy, haughty and licentious." As can be seen, the then existing situation was the reverse of what has occurred until just recently (from *De las antiguas gentes del Perú*).

This territory, spread out from north to south, lacked depth. According to the *Historia Anónima* of 1604, Ñacen Pinco, the grandson of Tacaynamo, the founder of the Chimu kingdom, "conquered the upper part of the Moche valley, up towards the sources of the rivers in the mountains." This strategic maneuver was perhaps aimed at ultimately controlling the key water entrances. The chieftains who held away in the high mountain areas always viewed these water resources as their local prerogatives, and they used them to negotiate, at times by diplomatic means and at other times by force of arms. These high mountain areas had their lords, and they were recognized as such. When the Incas arrived at Cajamarca, they found groups of firmly ensconced authorities which they first fought and subsequently subjugated.

In the account made by the Quipocamayocs - the masters of the quipus - to Cristobal Vaca de Castro (*Informaciones sobre el Antiguo Perú*), we read that: "Chimo Capac was the universal sovereign of the coast, without ever getting involved with the mountain areas, and they recognized him as such on the coast and paid homage to him accordingly, since it was customary for local areas to have their particular lords."

The idea of a thorough Chimu control over such a spread out area gives rise to certain doubts. The Spaniards found a lot of different languages in the region: Sec, or Tallan from Tumbes to Piura; Muchic, from Motupe to Chicama; and Quingnan from Viru to Chao, etc. These diverse forms of expression suggest a lack of homogeneity and centralization in the kingdom. It may

do se haya en estas partes abrigadas y cálidas que estan entre las sierras. Luego dicen: es Yunga (La Crónica del Perú. Cap. LX).

La oposición "costeños" y serranos parece fue cosa antigua. El P. Las Casas; escribe: Los de la sierra estimaban poco a los de los llanos porque los señores de la sierra tenían por muy regalados, holgazanes, sobervios y viciosos a los de los llanos. Como se ve la situación en ese entonces era al revés de lo que hasta hace poco ha acontecido. (de las antiguas gentes del Perú).

Este territorio, dilatado en longitud, carecía de profundidad, Según la historia anónima de 1604, Ñacen Pinco nieto de Tacaynamo, fundador del reino Chimú conquistó la parte superior del valle (Moche) hacia los manantiales de los ríos de la cordillera. Este movimiento quiza tuvo por finalidad controlar las llaves del agua. Los curacas que señoreaban en las altas montañas siempre consideraban este recurso como

have been also, that their control was somewhat lax, that they lacked the means to impose a single system of communication-or perhaps that they ran into resistance when they tried to do so. Agustín de Zárate sums up the situation in this manner: "All the Indians in these flat coastal areas can be divided into three kinds; some are called Yungas, others Tallanes and others Mochicas, and in each province there is a different language spoken" (*Descubrimiento y Conquista del Perû*). The Incas, on the other hand, imposed their language throughout the area. The sons of the local lords travelled up to Cuzco to learn Quechua, and every regional ruler was obliged to learn it as well. This meant that the Spaniards, as long as they knew a little Quechua, could make themselves understood and travel throughout the country with a certain feeling of ease.

The Incas imposed their hegemony over the Chimus in approximately 1462 AD. In 1533, with Atahuallpa's capture, the Inca Empire came to an abrupt end. The time that elapsed between these two dates was relatively brief, and did not substantially alter the image of a confederation of peoples, which was what the kingdom of Chimu really was. Music, the dance, recitals of genealogies, burial standards - all probably remained essentially as it was. The Incas, however, received an unsettling message destined to modify their way of life considerably.

The chroniclers who were soldiers have given pretty good accounts of the articles of clothing used by men and women. Cieza says "They have large cotton fields in this (Motupe) valley, from which they make their clothing" (*Crónica del Perú,* Chapter LXVII). Pedro Pizarro gives a similar account, noting that "These Yungas all wear clothes made of cotton", Gomara who never visited Peru, recounts the following piece of information: "They plant a cotton which is blue, green,

propio y a veces diplomáticamente y otras veces mediando la fuerza maniobrando con el. Esta expedición de Ñancen Pinco, al parecer fue solo de vigilancia y control de puntos estratégicos. Las altas montañas tenían señores naturales reconocidos. Los Incas al llegar a Cajamarca hallaron autoridades bien constituídas, batallaron con ellos y los sojuzgaron.

En la relación hecha por los quipocamayocs a Cristobal Vaca de Castro (Información sobre el Antiguo Perú) se lee: Chino Capac fue señor universal de la costa sin tocar en cosa alguna de la serranía y le reconocían y servían en toda la costa con lo que cada uno tenía en su tierra como a señores naturales.

El cabal dominio Chimú sobre tan dilatado territorio da pie a dudas. Los españoles encontraron allí diversidad de lenguas: sec o tallan de Tumbez a Piura: Muchic de Motupe a Chicam: Quingnan de Virú a Chao etc. Estas varias formas de expresión dejan entre ver una falta de homogeneidad y centralizar en el reino. O el dominio fue de suyo laxo o no hubo fuerza para imponer un medio de comunicación único o encontraron resistencia a ello. Agustín de Zarate resume tal situación diciendo: Dividense en tres géneros todos los indios de estos llanos, porque a una llaman yungas y a otros tallanes y a otros Mochicas; en cada provincia hay diferente lenguaje (Descubrimiento, Conquista del Perú) Los Incas en cambio, imponían La Legua General del Inca. Los hijos de los curacas viajaban al Cuzco a aprender a hablar quechua y los principales de cada región no podían dejar de hacerlo. Asi los españoles, con saber algo de quechua podían hacerse entender y viajar a lo largo del país con cierta comodidad.

La dominación Inca sobre el reino Chimú tuvo lugar en 1492, mas o menos. En 1533 con la captura de Atahualpa al imperio Inca toca a su fin. El tiempo que media entre las dos fechas, relativamente corto, no

yellow, fawn and also of other colors." Since Gomara was writing from hearsay, one might think that he was poorly informed. However, his information is not all false. I used to know an indigenous native cotton that was either fawn or darker in color. That was in essence the limit of my knowledge. Thanks to James Vreeland, the North American archaelogist who took me to Lambayeque to get to know the cotton fields and to visit the weavers' houses, I was able to appreciate the wide range of shades that one finds in this indigenous cotton. In actual fact, Gomara was really not so far off the truth. It is true that you don't find blue or green cotton, but there is a very beautiful color, a sort of faded lilac called "fifo." The more common range of colors goes from a dark brown, through a reddish brick shades, and thence to fawn, beige, rosewood and finally ivory. It is very enjoyable to contemplate the industrious hands of the Indian weavers, as well as the beautiful skeins of yarn and a wide variety of colors which one did not know existed.

They call this cotton which grows on the coast indigenous, rough and semi-rough; the two latter denominations refer to its quality which is such that its mixture with wool is not detrimental to the final product. It is a plant that grows each year, even in areas where there is a lot of saltpeter, and the local Indian farmers like it. Members of the cotton industry are less favorably inclined towards it, because its perennial characteristics encourage pests. For this reason, it is not protected and varieties of cotton which have short-lived growth periods are substituted for it.

The chronicler Jeronimo Benzoni was an Italian silversmith and jeweller who was born in Milan. He never actually got to Peru; he only travelled as far as Quito, finally leaving Ecuador in 1550. He saw the local Indians smelting metals, and what makes his account

cambió substancialmente la imagen de la confederación de pueblos que era el reino Chimú. Música, danza, vestidos, recitación de genealogías, patrones de enterramiento, todo probablemente permaneció tal cual. Los Incas, en cambio, recibieron un mensaje perturbador que modificó en mucho su modo de ser.

Los cronistas soldados han descrito bastante bien la materia de que estaban hechos los vestidos, así de hombres como de mujeres. Cieza dice: Tienen en este valle (Motupe) grandes algodonales de que hacen su ropa (crónica del Perú Cap. LX VII). Pedro Pizarro dice lo mismo: Estos Yungas visten todos ropa de algodón. Gomarra que no estuvo en el Perú ofrece la siguiente noticia: Siembran algodón que de suyo es azul, verde, amarillo, leonado y de otros colores. Como Gomarra escribe de oídas, cabe pensar que fue mal informado. Empero su noticia no es del toda falsa. Yo conocía algodón nativo leonado y otro más oscuro; allí terminaban mis conocimientos. Gracias a James Vreeland, arqueólogo norteamericano, que me llevó en Lambayeque a conocer los sembríos de este algodón y me hizo visitar las casas de las tejedoras pude apreciar la gran variedad de matices de este algodón natico a tal punto que Gomarra no queda si un color Lila desmayado muy bello, llamado fifo. La gama, más común, va desde el café oscuro, pasando por el ladrillo leonado, beige palo de rosa hasta llegar a un color marfil. Produce gran gozo mirar en la industriosas manos indígenas, hermosos ovillos y la variedad no sospechada de colores.

A este algodón se le llama: del país, nativo, áspero y semi áspero. Las dos últimas denominaciones aluden a su calidad que permite mezclarlo con la lana sin desmerecer la unión. Es planta perenne aún en suelos salitrosos. Cuenta con la simpatía de los campesinos indígenas. En cambio la industria algodonera no lo mira con buenos ojos, pues siendo planta perenne las plagas

important is that not only was he a silversmith, but the area that he observed is not far from that with which we are involved. He narrates the following: "When they smelted gold and silver, they first put the metal into a long, round crucible made of a fragment of cloth daubed over with a mixture of earth and pounded charcoal; once dry this crucible, filled with all the metal that it can hold, is put into the fire; then several workers, with some five or six reed tubes blow until the metal is smelted."

Izumi Shimada found, in a hillock in the main square of the village of Batán Grande, in Lambayeque, three small ovens used for smelting metals, They were at a depth of 4.5 meters in the ground, and they had small openings of baked clay to connect the blowers with those who kept the fires going. The date of this find corresponds to the second half of the Middle Horizon. The remains of baby llamas were found underneath the ovens, and I. Shimada believes that these were offerings that were sacrificed.

Batán Grande is located in the valley of the La Leche River. This region is famous for its major "huacas", or holy places: Las Ventanas, Oro, La Merced, Rodillona, El Corte, Huaca Lucia, Soledad, El Santillo, La Cruz, El Horno, La Mayanga, Las Botijas, etc. All these places were plundered repeatedly by treasurers. Tumbaga is a metal which we will define shortly. The tombs are located within the confines of the huacas, and some of them are of really large proportions: 14 x 14 meters, and twenty meters in depth. Shimada calculates that it probably took about a week to make one of these tombs. The presence of so many pyramids in this zone, many of which are of considerable size, indicates that this was a major center of power. Paul Kosok states that "Bruning claims that the ancient name for this site was Sican" (1965).

hallan en el refugio y alimento: por esta razón no es protegido y se le sustituye por variedades de periódo vegetativo corto.

El cronista Jerónimo Benzoni era italiano nacido en Milán y de oficio platero. No estuvo en el Perú, sólo llego a Quito; abandona el Ecuador en 1550 vió fundir metal a los indígenas. Su informe es importante porque Benzoni era platero y porque Quito no está lejos de la zona que tratamos. Dice lo siguiente: "Cuando funden el oro y la plata colocan el metal en un crisol largo o redondo hecho de un pedazo de trapo enbadurnado con tierra mojada y carbón machacado; una vez que el criso está seco lo ponen al fuego con la cantidad de metal que puede caber en el, y con cinco o seis canutos de caña ora mas ora menos, tanto soplan que este termina por fundirse y colar".

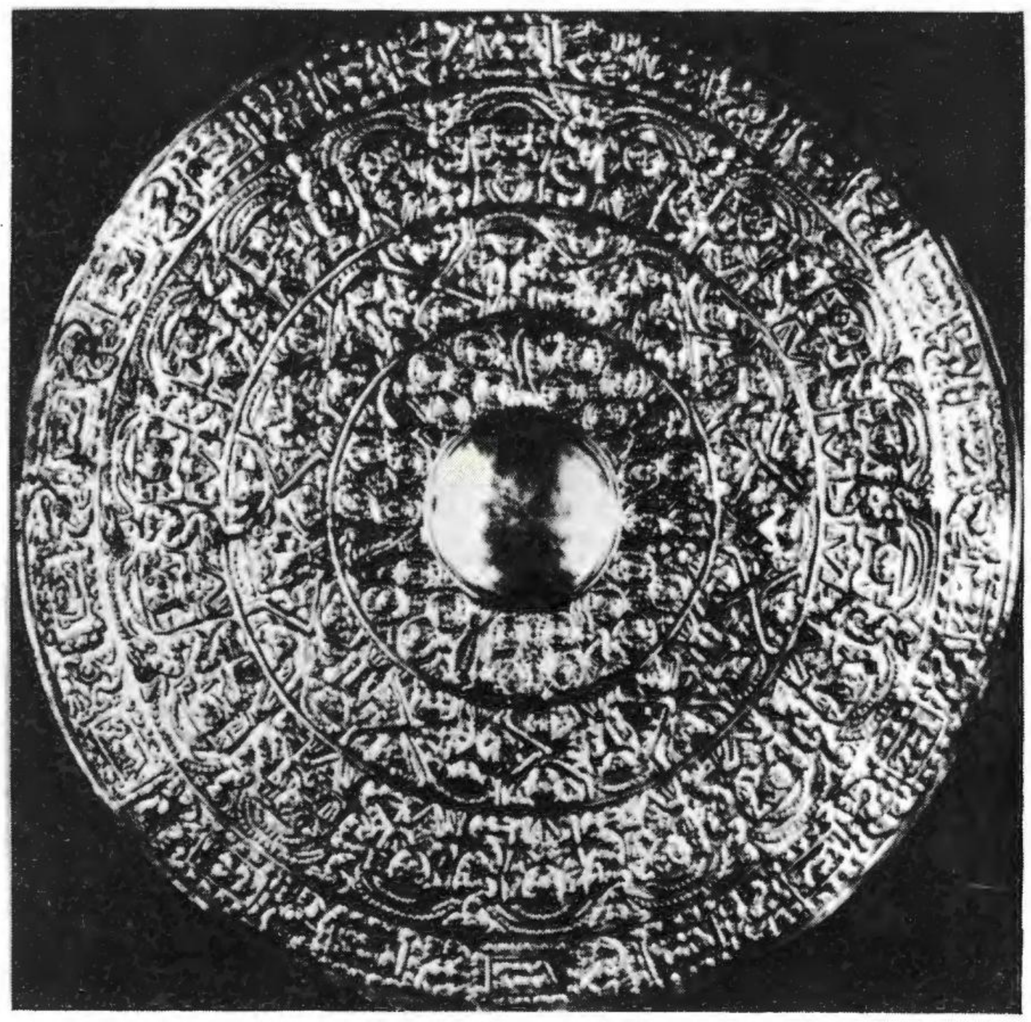
Izumi Shimada ha encontrado en un montículo, en la plaza del pueblo de Batan Grande, en Lambayeque, a 4.5 m. de profundidad tres hornitos para fundir metal y boquillas de barro cocido para acoplar a los sopladores con los que se avivaba el fuego. Este hallazgo corresponde a la segunda mitad del Horizonte Medio. Debajo de los hornos se encontró restos de crías llamas sacrificadas. I. Shimada considera fueron ofrendas.

Batan Grande está situado en el valle del río La Leche. Este sitio es famoso por sus grandes huacas: Las Ventanas, Oro, La Merced, Rodillona. El Corte, Huaca Lucia, Soledad, El Santillo, La Cruz, El Horno, La Mayanga, Las Botijas, etc. Saqueadas repetidas veces y consideradas por los buscadores de tesoros como huacas ricas por hallarse en las tumbas gran cantidad de objetos de oro y tumbaga. Las tumbas, por lo general, se hallan en torno a las huacas, algunas de grandes proporciones: 14m. por 14m. y 20m. de profundidad. I Shimada calcula que para preparar una tumba de estas, probablemente se demoraban una semana tal cantidad

The metallurgical activities produced not only sumptuary or religious objects, but also lance-heads, knives, etc. as well as metal pieces known as "naipes." This is the name that was been given to wafer-like copper plaques made in the form of an inverted or double letter T: they are found in packets. which sometimes contain as many as 500, and which are normally tied or wrapped in cotton cloth, They have been found not only in the north of Peru, but also along the coasts of Ecuador. They appear to have been used as a sort of legal tender appropriate for barter. A study of M.Rostworowski published in 1971 that deals with Chincha merchants supports this hypothesis; according to Rostworowski, the merchants "bought and sold copper." The copper deposits are in the south of the country; as one goes north, they diminish. In the Lambayeque province, there are just the deposits in the Huaringas and Sajino hills, and by the time one gets to the coast of Ecuador they are non-existent.

In the raft that the pilot Bartolomé Ruiz encountered at sea towards the north, no mention of these "naipes" is made, nor indeed of anything similar. It is worth recording that the account of Xamano Jerez is very meticulous and precise, and something of this type would not have escaped his attention. The treasure hunters had no interest whatsoever in this sort of object, and one finds them scatterred around amid the debris. What the "huaqueros" were after was gold and tumbaga. Some tombs, it is said, have yielded as many as 180 large gold vessels.

I. Shimada has drawn attention to these pieces, many of which appear to have been fashioned in a hurry, as though the request had been for immediate delivery for a funeral. Making such objects for a burial ceremony necessitated several days of work. Since there was no really perfect embalming technique in



de pirámides las más de ellas, de grandes proporciones. Señala al sitio como un poderoso centro de poder. P. Kosok dice Bruning claims that the ancient mane for this site was Sican (1965).

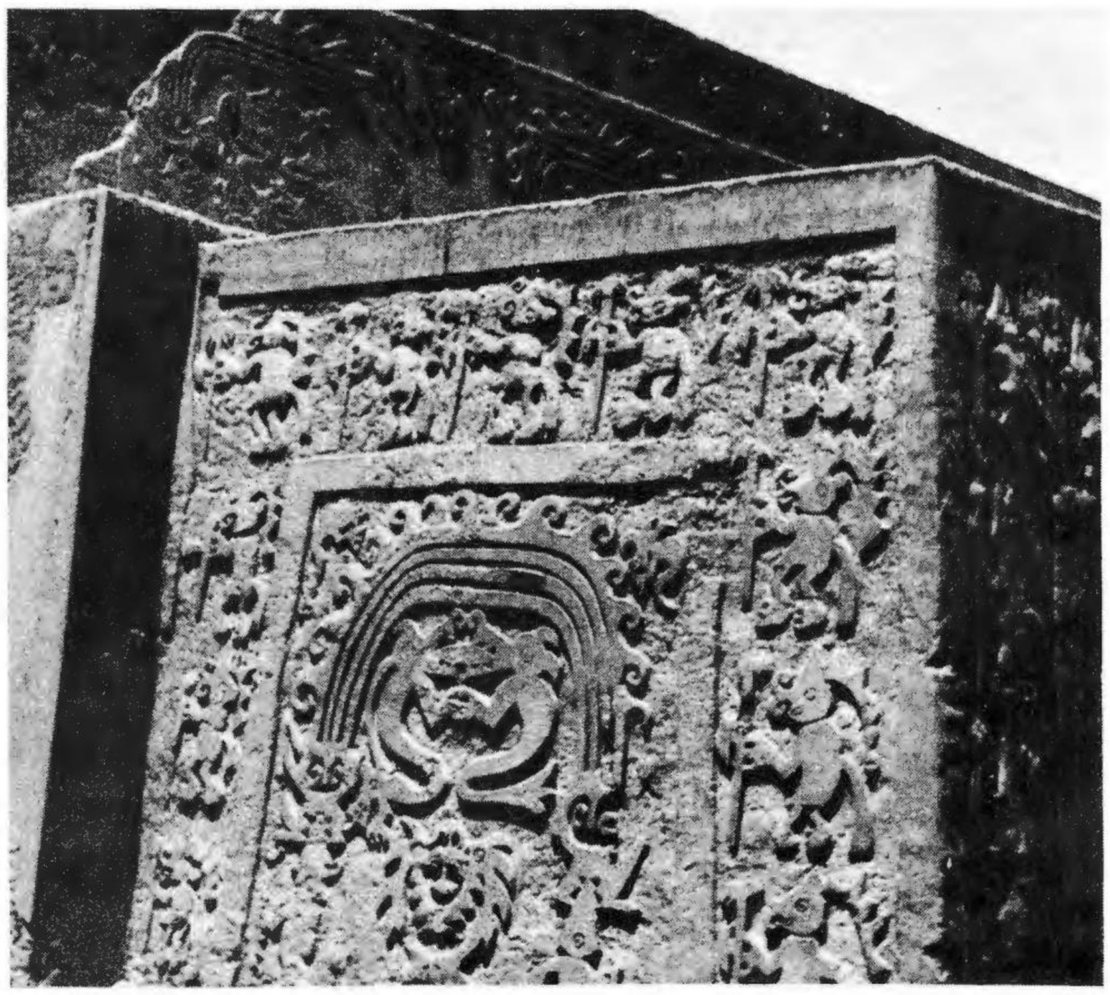
La metalurgia no sólo manufacturó objetos suntuarios o religiosos; también produjo azadones, puntas de lanza, cuchillos, etc. A este reglón hay que sumar los naipes. El lenguaje popular ha dado este nombre a unas láminas de cobre en forma de letra T invertida o doble que se encuentra en paquetes llegando en ocasiones a contener un mazo hasta 500 naipes. Los paquetes se hallan atados o envueltos en tela de algodón. No sólo se ha visto en el Norte del Perú, sino también en las costas del Ecuador. Se considera que ellos constituyen una suerte de moneda o de valor convencional que facilitaba el trueque. En apoyo de esta tesis se cuenta el estudio de M. Rostworowski (1970) sobre mercaderes en Chincha que compraban y vendían con cobre. Los ya-

use, the corpse had to remain exposed to the extremely hot climate of the north coast. It seems to me that since death was somewhat of a daily occurrence, society obviously had to plan for it - exactly how I am not sure, but certainly it was not something to be left to chance. The funerary ensemble represented the status of the deceased dignitary. who was buried with his most representative and esteemed possessions. One hundred and eighty gold vessels could represent a high status. The lack of a refined finish could be noticed, not only in these items but in others: the ceramic was made in molds, and in massive amounts. All of that may well have represented a certain vulgarity, an absence of taste for high quality finished work and pleasure in the showy and the pompous.

It was in the field of hydraulics that the people of Lambayeque achieved what was perhaps their most outstanding success. They used the system to link five valleys with extended canals. The valleys, going from south to north, are Jequetepeque, Zaña, Lambayeque, La Leche and Motupe. The first is a very large and beautiful valley, the second is small, the third is wide and supported by a river carrying a considerable volume of water, the fourth is small and with a river that does not even reach the sea, and the fifth is the smallest of all five.

After the Spaniards arrived, this hydraulics complex began to deteriorate. The first to be abandoned were the canals between Jequetepeque and Zaña, and between Zaña and Lambayeque, We are talking here about works that constituted a gigantic effort. Paul Kosok wrote in 1965: "in ancient times this affected most of the total cultivated area and almost one third of the population of the entire coast."

Two canals have remained from this imposing system. Both originate in the Lambayeque River and follow a northern course towards land watered by the La



cimientos de cobre están en el sur del país; a medida que se asciende van disminuyendo. En Lambayeque se cita los cerros Huaringas y Sajino como existencia de cobre. En la costa del Ecuador son inexistentes.

En la balsa que el piloto Bartolomé Ruiz encuentra en mares norteños no se menciona Naipes ni cosa parecida. Conviene recordar que la relación de Xámano Jerez es muy minuciosa y algo así habrá llamado la atención. Todos estos objetos merecen ninguna atención departe de los buscadores de tesoros y se les halla abandonados entre los despojos. Los objetos buscados son piezas de oro y tumbaga. Se dice que algunas tumbas han arrojado hasta 180 grandes vasos de oro.

I. Shimada ha llamado la atención sobre estas piezas, muchas de ellas, trabajadas con cierto apresuramiento, como si se hubiesen mandado hacer a prisa para el funeral. La confección de tantos objetos nuevos para el entierro, demanda varios días. No existiendo

Leche river, and at one time they helped to irrigate the cultivated areas of this valley. The canals are the Racarumi and the Taymi. The Racarumi has been abandoned, but large and important stretches of it still remain. The size of the canal is such that certain segments of it are still used today for vehicular traffic. I have seen it near Chongoyape, and it really was an important work. Paul Kosok has said of the Racarumi canal that it was "one of the largest canals in prehistoric America." The other canal is the Taymi, which in reality consists of two parallel canals. The one that is used the most is actually not the old one, since the level of its river-bed has gone down, and necessitated the use of a substitute. This is called the modern Taymi canal, which in its course and function basically follows the features and intentions of the pre-Hispanic canal. This monumental project that was employed to link up five valleys indicates clearly a centralized authority. Nevertheless, the general opinion is that what existed was a sort of confederation of lords, united by close family ties. When the Chimus arrived, the hydraulic system was already functioning. One really does not know its origins, but it was probably a considerable time before; in view of the fact that people from the Moche culture had been inhabiting the Lambayeque area, and zones even further to the north, they could have started the works.

The conquest of the kingdom of Lambayeque by the kingdom of Chimu enlarged the latter notably and transformed it into an empire. The Chicama and Moche valleys, as is well known, constituted the central area of the old Moche culture; it was from these valleys that expansion was to take place towards the south and the north.

At the time that the Incas invaded the territory of the kingdom of Cajamarca, in the highlands, the rulers

una técnica perfecta de embalsamar, el difunto debió parmanecer esperando, y soportando el caluroso clima norteño. Pienso que siendo la muerte algo de todos los días, la sociedad hubo de tener previsto este momento. No se como, pero no pudo dejarlo al acaso. El ajuar funerario representa el status del difunto. Se le enterraba con los bienes más representativos y más queridos. Ciento ochenta vasos de oro pudo representar un alto status. La falta de acabado ya no solo se puede advertir en estas cosas la cerámica se fabricaba con moldes y en forma masiva; pudo representar todo esto un acontecimiento, falta de gusto por lo terminado y agrado por la ostentación y lo aparatoso.

La hidráulica quiza fue el logro más sobresaliente de Lambayeque. Estaba representada por la interconexión de cinco valles mediante extensos canales. Los valles de sur a norte son: Jequetepeque, Zaña, Lambayeque, La Leche y Motupe. El primero es un hermoso e inmenso valle, el segundo es pequeño, el tercero está alimentado por un río caudaloso y el valle es extenso, el cuarto es pequeño y el río no llega al mar y el último valle es el más pequeño de los cinco.

Después de la llegada de los españoles comenzó el deterioro de este complejo hidráulico. Los que primero sufrieron el abandono fueron los canales del Jequetepeque al Zaña y de este al Lambayeque. La obra toda equivale a un gigantesco esfuerzo. Paul Kosob ha escrito: in ancient times this of the total cultivated area and almost one third of the population of the entierre Coast (1965).

De este grandioso sistema quedan reconocibles dos canales, ambos, salen del río Lambayeque y se dirigen hacia el norte al encuentro de las tierra regadas por el río de La Leche, coadyudaban al alimentar las tierras de cultivo de este valle. Los canales son el Racarumi y el Taymi. El Racarumi ha sido abandonado y de el que-

of Cajamarca requested support from their neighbors, the Chimus. Sarmiento de Gamboa writes that "as he began to enter the territory of Cajamarca (Capac Yupanqui, the brother of the Inca Yupanqui) Guzmango Capac came aware of it and brought his people together and recalled the Cinche from the frontier limits of Trujillo City." Miguel Cabello de Valboa adds further piece of information to this data, noting that "Chimu Capac, who ordinarily had troops in the field, provided him with a reasonable number of soldiers, assigning as their captain a courageous young man who was one of his relatives. One can deduce from all this that the Chimus had inherited from the Mochicas not only the valleys in which they lived, but also the warlike spirit. With its elite elements providing the leadership for its armies, it was a state that was permanently on a war footing. So the Chimu strategists must have had their eyes on the rich Jequetepeque valley.

The archaeological complex of greatest importance and size in this valley is Pacatnamú. It is an extremely impressive sanctuary that predates the Chimu culture and that is very similar to Pachacamac on the Central Coast. Its location is a dramatic one, on the edge of a high slope, on the right side of Jequetepeque and in front of the sea. For the people of ancient Peru, the sea represented the end of the earth; and surrounded the world, which was considered to be similar to a plate. This view is somewhat similar to the one of the Ionian geographers of Greece. An oracle probably held sway in this sanctuary. The archaeological complex is made up of a series of pyramids with straight ramps, endowed with courtyards in the fromt and other installations in the rear area.

On the way towards the present-day city of Guadalupe is Farfan, which is judged to be a typically Chimu settlement. Paul Kosok also underlines the impor-

dan grandes e importantes tramos. La amplitud del canal es tal que es utilizado hoy en ciertos sectores como camino carrozable. Yo lo he visto cerca de Chongoyape y realmente fue una obra importante. Paul Kosob ha dicho: Racarumi canal, one the largest canals in prehistoric America. (1965). El otro canal es el Taymi. En verdad son dos canales paralelos. No es propiamente la obra antigua, la más funcional pues su cauce ha bajado de nivel y se ha hecho necesario un substituto y se llama Taymi moderno; mas en su trazo y función sigue los lineamientos y propósitos del canal prehispánico. Esta obra monumental de conectar cinco valles habla de un poder centralizado. No obstante la opinón general es que se trataba de una suerte de confederación de señores, unidos por los estrechos lazos de familia. Cuando los Chimú llegaron, el sistema hidráulico estaba en funciones. La obra pudo ser comenzada en tiempo muy atrás. En verdad se desconoce el origen de este sistema considerando que la cultura Moche estuvo instalada en Lambayeque y aun más al norte, pudo ella haber comenzado la obra.

La conquista del reino de Lambayeque por el reino Chimú lo engrandece sobremanera y, lo transforma en un Imperio. Los valles Chicama y Moche, como es sabido, constituyen el área nuclear de la vieja cultura Moche. Desde estos valles se proyectaran hacia el sur y norte.

Al momento que los Incas invaden los dominios del reino Cajamarca. En la sierra, estos piden auxilio a sus vecinos los Chimú. Sarmiento de Gamboa escribe: "Y empezando a entrar en la tierra de Caxamarca (Capac Yupanqui; hermano de Inga Yupanqui) fue sabido por Guzmango Capac. El cual apercibió su gente y llamó a los cinche de los términos donde ahora es la ciudad de Trujillo". A esto Miguel Cabello de Valboa aporta otra noticia: "Chimu Capac, que ordinariamen-

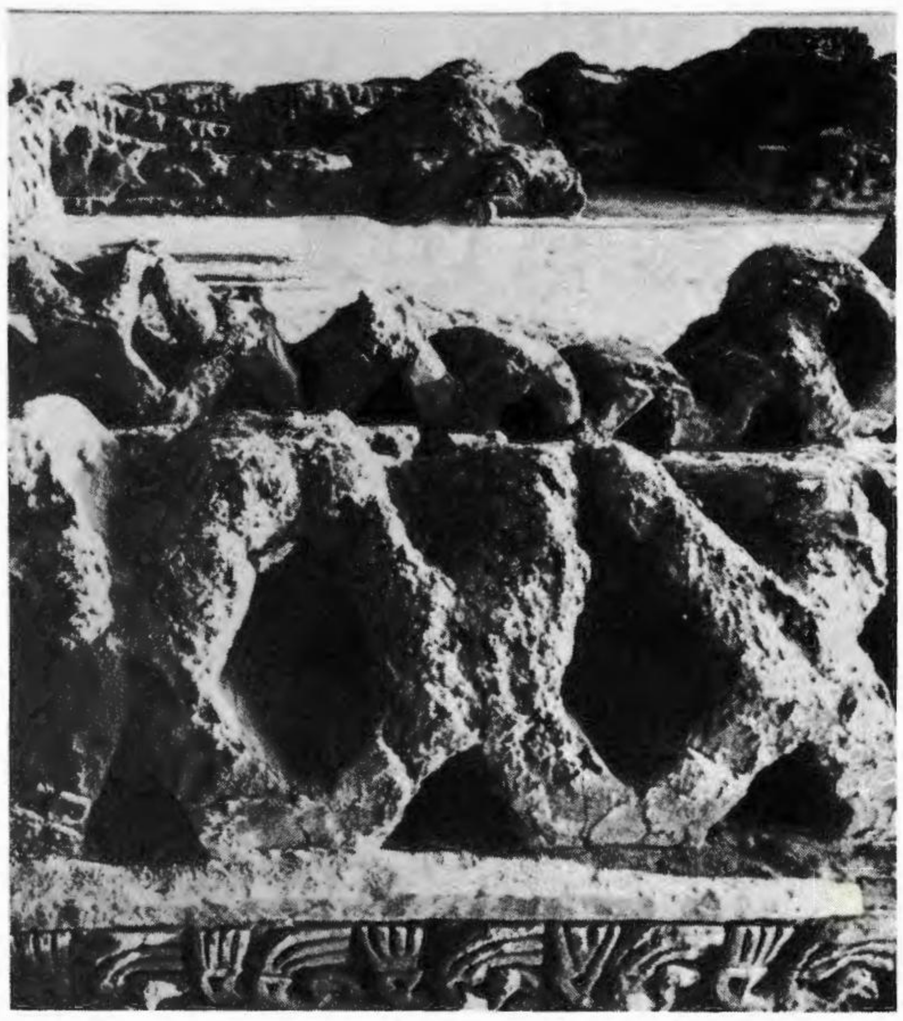
tance of a huaca called Signan, located to the south of Guadalupe; local tradition holds that it was a temple dedicated to the moon (1965).

With Jequetepeque firmly under their control, the Chimus were practically in Lambayeque, The valley of the Zaña River is small, and its water course is like that of the Moche River.

The kingdom of Lambayeque, it is said, was organized into a series of local fiefdoms ruled by descendants or relatives of the legendary king Naymlap. Two valleys, those of Lambayeque and La Leche, represent the heartland of the kingdom. The former valley occupies a large area; it has rich land and is gifted with a river that has a plentiful volume of water; it was apparently the storeroom of the kingdom. The élite deployed to the small valley of La Leche, where there were a great many buildings of religious and political significance, with one in the center of the valley particularly standing out; this was the complex of Batán Grande, also called Sican.

At this point it is relevant to clarify that these two kingdoms, Lambayeque and Chimu, follow one another. The first is older, more spread out territorially and culturally richer; the latter occupying less territory, but more inured to war and politically more compact. The Chimu government established in Lambayeque a kind of viceroyalty with their own people, but without destroying the old family structures or the statute laws.

The vestments of northern Peru are the first the Spaniards saw. They were especially struck by the headdresses that the men used in Piura. According to Pedro Pizarro "these Tallanes wear short shirts and mantles of cotton, and shawls around the head which go down and around the beard and include fringes." Oviedo's description is similar: "The men wear shawls which they wind around their heads so much that their heads look large. They say that this sort of headdress is worn



te tenía gente en campaña le proveió un mediano número de soldados dándoles por capitán un animoso mancebo deudo suyo". Se desprende de aqui que los Chimú habrán heredado no solo los valles de donde vivían, sino también el espíritu guerrero de los Moche y su élite estaba a la cabeza de los ejércitos. Asi pues era un Estado en permanente pie de guerra. El rico valle de Jequetepeque debe haber estado en la mira de los estrategas Chimú.

El monumento más importante y de mayor tamaño de este valle de Jequetepeque es Pacatnamu. Se trata de un grandioso santuario, anterior a los Chimú, y muy parecido a Pachacamac en la costa central. Está instalado dramáticamente al borde de un alto acantilado, en la margen derecha del Jequetepeque frente al mar. El mar para la antiguedad peruana representaba el fin de la tierra. El mundo era considerado como un plato, rodeado por el mar; concepción muy semejante a la

because the earth causes illness of the eyes and wherever they saw two Indians coming forward, they could bet that one of them was blind in one eye in that land. Pedro Cieza corroborates this opinion concerning the health conditions of the northern coastal areas (*La Crónica del Perú,* Chapter LVIII): "Those who live in that area tend to suffer illnesses of the eyes, which I believe to be caused by the summer winds and dust-storms." These descriptions and explanations evoke immediately the complicated Moche headdresses, which spread as far as Piura, and which can be admirably studied in the objetive ceramic-ware representations. So too, can the frequently repeated portrayals of one-eyed and blind people. The Chimu kingdom inherited the uses, beliefs and customs of the Mochicas.

The masculine vestment called "uncu", and identified by the chroniclers as a shirt or short shirt generally covers the area from the neck to the knees; during the Chimu period, it appears to have been reduced in size. Oviedo mentions that "the men wear short shirts"- a fact which no doubt obliged them to dedicate greater attention to the cloth items used as undershorts. This attire was completed with a mantle which was normally worn knotted over the left shoulder so as to leave the right arm free.

As far as clothing for women is concerned, the subject has been covered in the publication entitled "Moche" that is part of the series called *Art and Treasures of Peru,* on page 43. However, a brief comment is in order. P. Cieza has stated that "a woman's dress was large and wide, and with openings at the sides to accommodate the arms" (*La Crónica del Perú,* Chapter XVI). This latter comment merits examination. The openings for the arms are not on the sides, as the chronicler says, but on top, or above. There

de los geográficos ejonios en Grecia. En este santuario, probablemente. señoreaban un oráculo. El monumento está constituído por una serie de pirámides con rampas rectas, dotadas de patios delanteros e instalaciones en la parte posterior.

Camino hacia la actual ciudad de Guadalupe se halla Farfan, considerado un asentamiento tipicamente Chimú. Paul Kosob señala también, al sur de Guadalupe una importante huaca llamada Signan. considerada por la tradición local, como templo dedicado a la luna. (1965).

Con el dominio del Jequetepeque los Chimú prácticamente estuvieron en Lambayeque. El valle del río Zaña es pequeño y el caudal de aguas se parece al río Moche.

El reino de Lambayeque, se dijo, estaba ordenado en una serie de señoríos regidos por descendientes o allegados al legendario rey Naymlap. Dos valles: Lambayeque y La Leche representan el área nuclear del reino. el primer valle estenso, rico y dueño de un río caudaloso, al parecer, fue la despensa del reino. La élite se replegó al pequeño valle de La Leche en donde se halla gran cantidad de monumentos de índole señorial y religiosa, sobresaliendo al centro del valle, el notable conjunto de Batan Grande, también llamada Sican.

Llegado este monumento conviene esclarecer que estos dos reinos: Lambayeque y Chimú, se suceden uno a otro. El primero más antiguo, más dilatado, culturalmente más rico. El otro menos extenso pero más aguerrido y políticamente más compacto. El gobierno Chimú estableció en Lambayeque una suerte de virreynatos con personal propio, sin destruir las viejas familias ni sus fueros.

Los vestidos del norte del Perú son los primeros que ven los españoles. Les llama la atención los tocados que los hombres usaban en Piura. Pedro Pizarro dice:

are three openings along the upper part of the outfit. They are all aligned; the one in the center is for the head and the one on each side for the hands. I say hands because the openings are really too small to permit the passage of the arms. The dress in its totality is a rectangle. It consists of two large sides (on the right and the left) and two smaller sides (above and below). It is here that we find the secret of the dress used by women in the pre-Inca period: it is clearly different from the man's costume, in which hands protrude at the sides.

Let us turn our attention now to the kingdom of Lambayeque, whose limits were the Motupe valley in the north and the Zaña valley in the south. The cornerstone of this kingdom was Naymlap, who is portrayed as a figure oscillating between fantasy and reality. According to Rowe (*The Kingdom of Chimor,* Mexico, 1948) "the Naymlap story is pure legend." In a translation (IEP 1970) one reads: "it is a fable, or fairy tale." There is evidently a certain ambiguity. For Trimborn *(El Reino de Lambayeque en el Antiguo Perú,* 1970) "there is no reason to doubt his historical character."

A fable is an account which goes no further than entertainment. The characters, the place and the time are not specific, and those who listen to the story enjoy it without believing it to be true - unless, of course, the audience is made up of children. It is worthwhile considering that many stories which are considered to be fables were at one time viewed as being very important; it is only the passage of time which has worn them down, stripped them of their significance and converted them into mere amusement. The legend, on the other hand, is a narrative involving specific people and places; time does not float as it does in a fable. With a legend a thing, an animal, a geographic accident - all are clearly portrayed, and the listener knows what is

Estos Tallanos traen unas camisetas y mantas de algodón. Traen unos rebozos alrededor de la cabeza que les da vuelta debajo de la baraba con unos rapacejos. Oviedo escribe lo mismo. Andan arrebozados los hombres todos con unas tocas de muchas vueltas, asi traen la cabeza muy grandes con aquellos rebozos. Dicen que traen aquellos tocados porque la tierra es enferma de los ojos, y a doquiera que vean venir de dos indios arriba, pueden apostar que es uno tuerto en aquella tierra. Pedro Cieza corrobora esta opinión sobre la salubridad de los llanos norteños (La Crónica del Perú, Capítulo LXIII) es algo enferma, a lo que dicen los que en ella ha vivido especialmente de los ojos; lo cual creo causar los vientos y grandes polvos del verano. Estas descripciones y explicaciones recuerdan de inmediato los complicados tocados mochicas, cuyo dominio alcanzó Piura, que la objetividad de su extraordinaria cerámica permite observar con comodidad; asimismo

involved. In general, the reference is to something etiological. The story deserves respect, and is listened to with a certain degree of concentration.

The account of Cabello de Valboa has, in my judgement, little of fable about it. There are many places mentioned that are geographically identifiable, and there are names of archaeological structures that exist; there is even a long and impressive genealogy with fine-sounding names of officials, of their categories and functions and of the places where they lived. The story perhaps contains elements of fantasy in its first part; but the second part is full of an impressive array of proper names and geographical places. As the thread of the account unfolds, the listeners can be almost certain to have heard such names cited by their grandparents or parents; so there is a strong element of legend present here. On the other hand, it is worth considering the significance that the whole account has. For example, each time that archaeological investigation unearths a fact, such as a spondylus shell pulverized into dust in one of the burial platforms of Chan Chan, one tends to cite as a most reliable reference source Naymlap's attendant Fonga, whose job was to strew seashell dust over the ground in which his lord was about to tread (G.W. Conrad, IEP, 1980). Or if the subject of an ethnohistorical research project is the decision of the colonial authorities to forbid shell blowers to exhibit their skills in public, one thinks of Pita Zofi, the trumpeter of Naymlap. If a chief achieves a high status, we tend to think of Occhacalo, who was in charge of Naymlap's kitchen. (Rostworowski 1961 - 1975).

For a long time the kingdom of Lambayeque has been reduced to a merely marginal status compared with the kingdom of Chimu, which has received greater scholarly attention. In 1948 Rafael Larco H. was the first person to do justice to Lambayeque, by substitut-

la representación muy repetida de tuertos y ciegos. El reino Chimú fue heredero de usos, creencias y costumbres Mochicas.

El uncu masculino, llamado por los cronistas camisa o camiseta, que cubría desde el cuello hasta las rodillas parece que durante la época Chimú fue más reducido. Oviedo escribe: los hombres traen camisas cortas. Esto sin duda obligó a conceder mayor atención a los pañetes usados como bragas. Se completaba este atuendo con una manta que de ordinario se llevaba anudada sobre el hombro izquierdo para dejar en libertad el brazo derecho.

En lo que toca al vestido femenino ha sido tratado en el tomo dedicado a Moche de esta colección de Arte y Tesoros del Perú, p. 43 cabe, si, hacer una pequeña observación. P. Cieza ha escrito. La vestimenta de la mujer era grande y ancha abiertos por los lados por donde sacaban los brazos (La Crónica del Perú Cap. XVI). este último está bien observado. Las aberturas para sacar los brazos no están por los lados como dice el cronista. Están hacia arriba. Son tres enfiladas: la del centro para sacar la cabeza y la de los extremos para sacar las manos, pues los brazos apenas podrían pasar por allí pues, son aberturas estrechas. El vestido en conjunto, es un rectángulo: dos lados grandes (derecho e izquierdo) y dos lados menores (arriba y abajo). Los brazos no se sacan por los lados, sino por arriba. Aqui reside el secreto de la construcción del vestido femenino pre inca; diferente al uncu masculino, en donde los brazos se salen por los costados.

Toca ocuparnos ahora del Reino de Lambayeque. Geográficamente lo delimita los valles de Motupe del Norte y Zaña al Sur. La piedra basal sobre la cual se levantaba el reino fue Naymlap. El diseño de esta figura oscila entre la fantasía y la realidad. Según Rowe (The kingdom of Chimor. Mexico 1970) se lee: es un cuen-

ing order for confusion with regard to the culture's ceramic ware, and by describing and comparing it (*Cronología Arqueológica del Norte del Perú*). In 1964 and 1971, Jorge Zevallos Quiñones (*Revaluación del Término Chimu-Cerámica de la Cultura Lambayeque)* covered the whole field and reinforced his work with judicious interpretations. From that point on, the situation became more logically ordered.

The decline of Moche, whose native ground would appear to be further to the north, marks the beginning of this chapter. Once its level of splendor and maturity had been achieved, one's concern became its origins; this was a product of the Moche V period. It would also appear that about this time friction with highland people began to occur, since Galindo in the Moche River valley and Pampa Grande in the Chancay River valley, are situated at the heads of valleys, at points of strategic importance for controlling the water supplies. It was at this time, that there took place from the south an expansion, whose origins lay in Tiahuanaco and Huari; of course, the further the expansion moved away from its origins, the more its force tended to weaken and its message to diminish. It was during the Middle Horizon that Moche collapsed, and the kingdom of Lambayeque was established, although the development of the various events took until the beginning of the Late Intermediate period. Notable trends characterize the greatness of this kingdom: gold and silver-working and hydraulics stand out. To some degree, the gold-work really was not pure gold, but tumbaga, This word, of Malayan origin, was originally "tembaga" and signified copper. The dictionary for the Spanish language defines it as a "metallic alloy composed of gold and of an equal or lesser amount of copper." Diego Gonzáles Holguin provides us with a Quechua word, "anta-curi", which in effect means low

to. Es manifiesto que se trata de un equívoco. Para Trimborn (El reino de Lambayeque en el Antiguo Perú. Anthoropos Institut 1970) no existe ningún motivo para dudar del caracter histórico.

Un cuento es un relato que no va más allá del entretenimiento. Los personajes, el lugar y el tiempo no son específicos, los oyentes disfrutan con el pero no lo estiman verídico; salvo que el auditorio sea de niños. Conviene considerar que muchos relatos tenidos como cuentos, en su origen han sido, transcendentes y que el tiempo los ha roído y despojado de sus valores y convertido en pasatiempos. La leyenda en cambio es una narración cuyos personajes y lugares son específicos. No así el tiempo que como en el cuento flota. Aquí una cosa, un animal, un accidente geográfico, etc. están bien retratados y el oyente sabe de que se trata. Por lo general se refiere a algo estiológico. El relato merece respeto y se oye con cierto recogimiento.

El relato de Cabello de Valboa tiene, a mi juicio, poco de cuento. Son muchos los sitios identificables geográficamente, los nombres de monumentos existentes, aún hay la larga e impresionante genealogía con los sonoros nombres de los orificiales, sus categorías y funciones y los sitios donde vivieron, etc. El relato quiza puede tener algo de fantasía en su primera parte. La segunda llena de nombres propios y lugares geográficos es impresionante a medida que el hilo del discurso se desovillaba los oyentes podían reconocerlo haber oído alguna vez tales nombres, citados por sus abuelos o padres; asi pues esta parte participa más de lo legendario. De otro lado conviene considerar el peso que tiene todo el relato. Toda vez que la investigación arqueológica encuentra un hecho, por ejemplo spondylus pulverizados en una de las plataformas fuenerarias de Chan Chan, se cita como recurso de la mayor validez a Fonga el funcionario de Naymlap que esparcía el polvo

quality gold *(Vocabulario de la Lengua General* 1608). Goldworking has very early origins in Peru, being present in Chavin, where it was hammered and repoussé was done. Small lumps of gold, such as nuggets, were probably used. Gold is a ductile and malleable metal which adapts well to the techniques mentioned. It was hammered so as to produce sheets that were suitable for being cut into shaped objects; however, it must be remembered that continuous strong hammering causes the metal to become brittle and break, due to changes in the microstructure. It is therefore necessary to reorganize this molecular structure through a heating process, called "annealing." After which hammering can start again on a metal whose ductile quality has been restored. In summary, we are dealing with an alternately cold and hot procedure.

Jorge C. Muelle has written: "The Chavin Horizon includes very simple techniques for treating gold, primarily hammering it into sheets when cold. "Heat techniques, which comprise a combination of various discoveries and inventions, were developed later" (*Sala de Oro, Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 1965)

In actual fact, that is not exactly true. The hammering process, in spite of being a basic technique, requires heat.

Another procedure called "mise en chaleur" by the French was also known in ancient Peru. Pieces from Vicus, in the area of upper Piura, display a beautiful appearance as the result of this technique, What is involved is a chemical process which acts on the surface of the copper-like tumbaga, thereby obtaining an appearance of high quality gold. The Spaniards who came from Costa Rica, Nicaragua and Panama knew this technique, but many were also taken in by the clever effects obtained by the local Indian metal-

de conchas sobre los sitios que su señor iba a caminar (G. W. Conrad IEP 1980) o si la investigación etno histórica descubre quejas de los curacas ante la autoridad colonial por la prohibición de lucir tocadores de caracoles toda vez que se presenta en público, viene a la mente Pita Zofi el trompetero de Naymlap. O si un cocinero alcanza un alto status, se recuerda de inmediato a Occhacalo que tenía a cargo a la cocina de Naymlap (ROSTWOROWSKI 1961 - 1975).

Durante mucho tiempo el reino de Lambayeque ha tenido una condición marginal en relación con el reino Chimú que ha merecido mayor consideración de parte de los investigadores. En 1948 Don Rafael Larco H. es el primero que le hace justicia (Cronología Arqueológica del Norte del Perú). Sacando la cerámica Lambayeque del cajón de sastre en donde había sido confinada, describiéndola y compartiéndola. En 1964 y 1971 Jorge Zevallos Quiñones (Revaluación del Término Chimú Cerámica de la Cultura Lambayeque) insiste sobre todo ello, añadiendo juiciosas apreciaciones. Desde alli las cosas se hacen más ordenadas y congruentes.

La declinación Moche, cuyo solar nativo pareciera ser mucho más al norte, marca el inicio de este capítulo. Alcanzada su espléndida madurez vuelve a los ojos hacia probables fuentes de origen. Este movimiento se produce con Moche V. pareciera también que experimenta, por ese tiempo, fricciones con gente de la sierra pues Galindo en el valle del río Moche, Pampa Grande en el valle del río Chancay, están situados en cabeceras del valle. En sitios estratégicos para el control del agua.

Por ese tiempo, desde el sur, se deja sentir un movimiento expansivo, Claro está que siendo los focos Tiahuanaco y Huari muy al Sur su fuerza se debilita cuanto más lejos se expande y la voz de mensaje llega más apagada. El horizonte Medio asiste al colapso de

workers.

Oviedo, who was never in Peru, wrote of what he saw in Cental America: "The Indians know how to gold-plate the objects which they make of copper. They do it with such subtlety and skill, and imbue it with such a fine lustre, that one would swear that it was of twenty three carats or more, depending on the color tone which they achieve" (*Historia General y Natural de las Indias,* Book VI, Chapter VIII, Part X of parts IXI) Francisco Lopez de Gomara, who was also never in Peru, makes the same observation: "a lot of Spaniards were fooled at the beginning" (*Historia General de las Indias*).

Indians from the Caribbean area called this tumbaga by the name of "karacole". Pedro Cieza *(La Crónica del Perú,* Chapter VI) refers to it by the name of "caricuri." He is talking about Uraba rather than Peru when he writes of "very rich jewels, silver items and other things which they call caricuries." Oviedo employs a Mexican name which he heard used in Cozumel: "they were wearing some "guanines" which they put in their ears; by guanines, we mean gold-plated pieces of copper" (*Historia General y Natural de las Indias,* Book XVII, Chapter IX).

It is evident that the Spaniards were well aware of this gold-plating procedure: they must have seen it in various places, and would have been aware of the different terms used to describe it. It is Oviedo who tells us how they achieved this effect: "They use certain plants or weeds, which I have seen. The Indians have shown them to me, but neither by cajoling or admiration have I been able to get the secret out of them." The plant to which Oviedo alludes is of the Oxalis species; it contains oxalic acid which, upon coming into contact with the tumbaga surface, reacts with the copper in such a way that it forms a salt; when this evaporates, the gold

to. Es manifiesto que se trata de un equívoco. Para Trimborn (El reino de Lambayeque en el Antiguo Perú. Anthoropos Institut 1970) no existe ningún motivo para dudar del caracter histórico.

Un cuento es un relato que no va más allá del entretenimiento. Los personajes, el lugar y el tiempo no son específicos, los oyentes disfrutan con el pero no lo estiman verídico; salvo que el auditorio sea de niños. Conviene considerar que muchos relatos tenidos como cuentos, en su origen han sido, transcendentes y que el tiempo los ha roído y despojado de sus valores y convertido en pasatiempos. La leyenda en cambio es una narración cuyos personajes y lugares son específicos. No así el tiempo que como en el cuento flota. Aquí una cosa, un animal, un accidente geográfico, etc. están bien retratados y el oyente sabe de que se trata. Por lo general se refiere a algo estiológico. El relato merece respeto y se oye con cierto recogimiento.

El relato de Cabello de Valboa tiene, a mi juicio, poco de cuento. Son muchos los sitios identificables geográficamente, los nombres de monumentos existentes, aún hay la larga e impresionante genealogía con los sonoros nombres de los orificiales, sus categorías y funciones y los sitios donde vivieron, etc. El relato quiza puede tener algo de fantasía en su primera parte. La segunda llena de nombres propios y lugares geográficos es impresionante a medida que el hilo del discurso se desovillaba los oyentes podían reconocerlo haber oído alguna vez tales nombres, citados por sus abuelos o padres; asi pues esta parte participa más de lo legendario. De otro lado conviene considerar el peso que tiene todo el relato. Toda vez que la investigación arqueológica encuentra un hecho, por ejemplo spondylus pulverizados en una de las plataformas fuenerarias de Chan Chan, se cita como recurso de la mayor validez a Fonga el funcionario de Naymlap que esparcía el polvo

quality gold *(Vocabulario de la Lengua General* 1608). Goldworking has very early origins in Peru, being present in Chavin, where it was hammered and repoussé was done. Small lumps of gold, such as nuggets, were probably used. Gold is a ductile and malleable metal which adapts well to the techniques mentioned. It was hammered so as to produce sheets that were suitable for being cut into shaped objects; however, it must be remembered that continuous strong hammering causes the metal to become brittle and break, due to changes in the microstructure. It is therefore necessary to reorganize this molecular structure through a heating process, called "annealing." After which hammering can start again on a metal whose ductile quality has been restored. In summary, we are dealing with an alternately cold and hot procedure.

Jorge C. Muelle has written: "The Chavin Horizon includes very simple techniques for treating gold, primarily hammering it into sheets when cold. "Heat techniques, which comprise a combination of various discoveries and inventions, were developed later" (*Sala de Oro, Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 1965)

In actual fact, that is not exactly true. The hammering process, in spite of being a basic technique, requires heat.

Another procedure called "mise en chaleur" by the French was also known in ancient Peru. Pieces from Vicus, in the area of upper Piura, display a beautiful appearance as the result of this technique, What is involved is a chemical process which acts on the surface of the copper-like tumbaga, thereby obtaining an appearance of high quality gold. The Spaniards who came from Costa Rica, Nicaragua and Panama knew this technique, but many were also taken in by the clever effects obtained by the local Indian metal-

de conchas sobre los sitios que su señor iba a caminar (G. W. Conrad IEP 1980) o si la investigación etno histórica descubre quejas de los curacas ante la autoridad colonial por la prohibición de lucir tocadores de caracoles toda vez que se presenta en público, viene a la mente Pita Zofi el trompetero de Naymlap. O si un cocinero alcanza un alto status, se recuerda de inmediato a Occhacalo que tenía a cargo a la cocina de Naymlap (ROSTWOROWSKI 1961 - 1975).

Durante mucho tiempo el reino de Lambayeque ha tenido una condición marginal en relación con el reino Chimú que ha merecido mayor consideración de parte de los investigadores. En 1948 Don Rafael Larco H. es el primero que le hace justicia (Cronología Arqueológica del Norte del Perú). Sacando la cerámica Lambayeque del cajón de sastre en donde había sido confinada, describiéndola y compartiéndola. En 1964 y 1971 Jorge Zevallos Quiñones (Revaluación del Término Chimú Cerámica de la Cultura Lambayeque) insiste sobre todo ello, añadiendo juiciosas apreciaciones. Desde alli las cosas se hacen más ordenadas y congruentes.

La declinación Moche, cuyo solar nativo pareciera ser mucho más al norte, marca el inicio de este capítulo. Alcanzada su espléndida madurez vuelve a los ojos hacia probables fuentes de origen. Este movimiento se produce con Moche V. pareciera también que experimenta, por ese tiempo, fricciones con gente de la sierra pues Galindo en el valle del río Moche, Pampa Grande en el valle del río Chancay, están situados en cabeceras del valle. En sitios estratégicos para el control del agua.

Por ese tiempo, desde el sur, se deja sentir un movimiento expansivo, Claro está que siendo los focos Tiahuanaco y Huari muy al Sur su fuerza se debilita cuanto más lejos se expande y la voz de mensaje llega más apagada. El horizonte Medio asiste al colapso de

workers.

Oviedo, who was never in Peru, wrote of what he saw in Cental America: "The Indians know how to gold-plate the objects which they make of copper. They do it with such subtlety and skill, and imbue it with such a fine lustre, that one would swear that it was of twenty three carats or more, depending on the color tone which they achieve" (*Historia General y Natural de las Indias,* Book VI, Chapter VIII, Part X of parts IXI) Francisco Lopez de Gomara, who was also never in Peru, makes the same observation: "a lot of Spaniards were fooled at the beginning" (*Historia General de las Indias*).

Indians from the Caribbean area called this tumbaga by the name of "karacole". Pedro Cieza *(La Crónica del Perú,* Chapter VI) refers to it by the name of "caricuri." He is talking about Uraba rather than Peru when he writes of "very rich jewels, silver items and other things which they call caricuries." Oviedo employs a Mexican name which he heard used in Cozumel: "they were wearing some "guanines" which they put in their ears; by guanines, we mean gold-plated pieces of copper" (*Historia General y Natural de las Indias,* Book XVII, Chapter IX).

It is evident that the Spaniards were well aware of this gold-plating procedure: they must have seen it in various places, and would have been aware of the different terms used to describe it. It is Oviedo who tells us how they achieved this effect: "They use certain plants or weeds, which I have seen. The Indians have shown them to me, but neither by cajoling or admiration have I been able to get the secret out of them." The plant to which Oviedo alludes is of the Oxalis species; it contains oxalic acid which, upon coming into contact with the tumbaga surface, reacts with the copper in such a way that it forms a salt; when this evaporates, the gold

Moche y el establecimiento del reino de Lambayeque. El desarrollo de los acontecimiento toma hasta los comienzos del Intermedio Tardio. Grandes hitos marcan la grandeza de este reino: Sobresalen entre otros: la orfebrería y la hidráulica. La orfebrería en parte, no es oro puro sino tumbaga. Esta palabra es de origen malayo (Tembaga) y equivale a decir cobre. El diccionario de la Lengua Española la define como: liga metálica compuesta de oro de igual a menor cantidad de cobres. Diego Ganzáles Holguin ofrece la voz quechua antacuri que equivale a decir: oro bajo, mezclado. (vocabulario de la Lengua General 1608).

El trabajo en oro es muy antiguo, está presente en Chavín y hace uso de técnicas sencillas: batido y empujado, probablemente se utilizaba oro pepitas. El oro es un metal dúctil y maleable y se adapta bien a las técnicas mencionadas. El batido consiste en martillar el metal hasta lograr láminas aptas para cortar y dar forma. Conviene considerar que tras un fuerte batido el metal se convierte en quebradizo por desorden molecular. Se hace necesario una reordenación de las moléculas mediante el recocido al rojo, con lo cual se puede volver a reiniciar el batido. En resumen se trata de un procedimiento: frío, caliente.

Jorge C. Muelle ha escrito. El Horizonte Chavín comprende técnicas muy simples en el tratamiento del oro, principalmente el laminado que puede ser batido en frío. Las técnicas térmicas, que significan la conjunción de varios descubrimientos e invenciones, no podían surgir sino más tarde (sala de oro. Museo Nacional de Antropología y Arqueología 1965).

Como se ve, esto no es muy exacto. el batido, aún siendo una técnica elemental necesita el recurso del calor.

Otro procedimiento llamado en Francés mise en cauleur también fue conocido en el Antiguo Perú. Pie-

surface remains. The plant's name is "Oxalis pubescens."

Gomara is very clear in his explanation:"In Santa Marta, in Colombia, they gild a lot of gold and copper with a certain plant which they soak and then squeeze. They rub the copper with it, apply heat, and one notices that the greater the heat, the more of this plant substance they apply."

Pedro Sancho de la Hoz provides us with a description of a mine in the Altiplano area of Lake Titicaca, and in spite of the great distance between these highlands and the area that we are discussing, the descriptive images are useful. He states that "the mines are located in a river bed, about half way up, rather like caves: workers go in through an opening to scratch the earth using deer horns or antlers to pry forth the ore, which they then carry out in leather bags or in sheepskins. These mines do not go very far into the earth, about ten fathoms in most cases, and in some cases twenty. There is no light whatsoever inside them, nor much space even for a person who stoops and until one person comes out another cannot go in" (*De lo Sucedido en la Conquista y Pacificación de estas Provincias de la Nueva Castilla*, Chapter XVIII).

Oviedo provides information regarding the washing of the earth in troughs. His description describes the sort of activity which is repeated even today.

Garcilazo tells us about "the few tools that the Indians had available for their work." Father Cobo gives us a more extensive reference: "We found in the possession of these Indians objects of silver and gold made by them in ancient times with such supreme skill that it causes admiration, especially when one considers the few tools which they possessed. They had no forge, and merely threw the coal on the ground; instead of using bellows, they would blow with long copper pipes

zas procedentes de Vicus, alto Piura, muestran una hermosa apariencia mediante esta técnica. Se trata de un proceso químico que actúa superficialmente sobre la tumbaga de aspecto cobrizo obteniendo un aspecto de oro de calidad. Los españoles venían de Costa Rica, Nicaragua y Panamá al encuentro del Perú conocían esta técnica pues muchos de ellos se engañaron con los efectos logrados por los orfebres aborígenes.

Oviedo que no estuvo en el Perú escribe lo que vió en América Central: Los indios saben dorar las piezas e cosas que ellos labran de cobre y de oro muy bajo. Tienen en esto tanto primor y excelencia y dan tan subido lustre a lo que doran, que parece que es también oro como si fuese de viente e tres quilates o más según el color en que queda de sus manos. (Historia General y Natural de las Indias Libro VI Cap. VIII dividida en once partes Parte X) Francisco Lopez de Gomara, que tampoco estuvo en el Perú, comenta sobre esto mismo engaño a muchos españoles al principio (Historio General de las Indias).

Los Indios Caribes llamaban Karacole a esta tumbaga. Pedro Cieza (La Crónica del Perú Cap. VI) se refiere a ello con el nombre de cari curi. Habla, no del Perú, sino de Uraba joyas muy ricas de campanas, platas joyeles y unos que llaman caricuries. Oviedo usa una palabra mexicana que oyó en Cozumel: traían unos guanines que se ponen en las orejas para que el lector entienda que cosa son guanines, para adelante, digo que son piezas de cobre doradas (Historia General y Natural de las Indias Libro XVII Cap. IX).

Se ve claro que los españoles conocían la técnica de dorar, la habran visto en varios sitios y saben los diferentes nombres que ella tenía. Es Oviedo quien da una explicación de como se lograba este efecto. Estos hacen ellos con ciertas hierbas. Yo he visto la hierba e indios me han enseñado pero nunca por halado ni por

measuring about three or four palms (of the hand) in length. They also lacked tongs, hammers, chisels, files, engraving burins and all those other tools which our goldsmiths and silversmiths use. In fact, they accomplished all their work with just three or four sets of tools made of stone and copper" (*Historia del Nuevo Mundo,* Chapter XV, Book XIV).

The term "city" is used somewhat casually when one talks of human settlements of the pre-Hispanic period. Currently the "city" is characterized by various conditions: size, permanency, density of buildings and of inhabitants, urban heterogeneity, social stratification, work specialties, roles as center or key nuclei of power, relationships with suburbs, and so on. It would be superfluous to continue listing all the relevant aspects. From this point on, there is a progressive scaling down of settlements, as they diminish in importance: towns, villages, communities, estates, etc.

I consider that what we today call a "city" does not really match up with a corresponding pre-Hispanic model. It simply is not possible to use current concepts to describe archaic models which have now disappeared, or to refer to ruins whose inhabitants, long dead, cannot speak. It is true that certain of these ancient complexes are still used, although the inhabitants are obviously not the same as their predecessors; but no one can really suitably provide information, and it is risky to take a present image and apply equivalent value to it in the past.

In my judgement the eye-witness accounts of the first soldier chroniclers, who actually saw daily life in Indian settlements, are an important help. The places that they saw - Cajamarca, Cuzco, Paramonga, Pachacamac - were admittedly seen through European eyes. The local Indians probably saw these places in a different light. In the final analysis, nobody sees things exact-

otra forma sacar de ellos el secreto. La hierba que alude Oviedo es del género Oxalis, ella contiene ácido oxálico, que en contacto con la superficie de la tumbaga reacciona con el cobre formando una sal que se desprende y deja el oro a la vista. La planta se llama Oxalis pubescens.

Gomara lo expresa con claridad: Hay en Santa Marta (Colombia) mucho oro y cobre que doran con cierta hierba majada y exprimida; friegan el cobre con ella y lo sacan al fuego; tanto más calor cuanto más hierba le dan.

Pedro Sancho de la Hoz, nos ofrece una descripción de una mina en la Meseta del Titicaca. No obstante la distancia geográfica entre lo que tratamos y el Callao, las imágenes son útiles. Dice así: Están las minas en la caja de un río, a la mitad de la altura, hechas a modo de cuevas, a cuya boca entran a escarbar la tierra y la escarban con cuernos de ciervo y la sacan fuera con ciertos cueros cocidos en forma de sacos o de odres de pieles de oveja. Las minas no entran mucho dentro de la tierra, unas diez brazas y otras veinte no tienen luz ninguna, ni mucha anchura que para que pueda entrar una persona agachada y hasta que este no sale no puede entrar ningún otro (De lo sucedido en la conquista y pacificación de estas provincias de la Nueva Castilla Cap. XVIII).

Oviedo ofrece noticias sobre el lavado de la tierra de las minas con batea. Su descripción recoge movimientos que siguen repitiendose hoy día.

Garcilazo nos da noticias sobre los pocos instrumentos que los indios alcanzaron para sus oficios. Es una larga cita que el P. Cobo la ofrece igual, pero más compendida.

Hela aquí: Hallamos entre estos indios cosas de plata y oro hechas antiguamente por ellos con tanto primor que nos admiran, atento las pocas herramientas y

ly the same. We all make certain subjective value judgements about our environment, and those that best fit into our particular viewpoint are what we see in the end. In summary, we are talking about different visions of the same subject matter at the same time.

Pedro Cieza de Leon writes: "the only part of this kingdom of Peru where there is a city with fine decorations is Cuzco. Apart from that, the provinces where the Indians live are just villages, and there are some towns there is nothing about their appearance, planning or political system that merits praise" (*La Crónica del Perú,* Chapter XCII). Regarding Chan Chan, he writes as follows: "Some Indians recount that before the Incas established their dominion, there existed in this valley a powerful ruler called Chimo, whose name was the same as the valley we now know. He accomplished great things, winning many battles and constructing certain buildings which in spite of their great age, show clearly how splendid they once were" (*La Crónica del Perú,* Chapter LXVIII). As one can see, this chronicler who is so meticulous and truthful in his narrative, does not use the word "city."

Chan Chan is made up of a series of enormous enclosed buildings or courtyards that are inappropriately called "citadels." According to the dictionary of the Royal Academy, in the 1936 version, the term corresponds to a "permanent fortified area or enclosure in the interior of a plaza. whose function is to control it or provide refuge for its garrison force." As one can see, the definition refers to a military emplacement. The courtyards of Chan Chan were constructed, one by one, at different times. The Chimu king had them built to contain royal tombs of imposing proportions, surrounding them with architectonic constructions that were very similar. One after another, the princes constructed these immense building enclosures, so that logically

falta de instrumentos que tenían para obrarlas. Porque carecían de fragua, y no hacían más que echar el carbón en el suelo, y en lugar de fuelles soplaban con unos cañones de cobre largos tres o cuatro palmos. Carecían asi de tenazas, martillos, limas, cinceles, buriles y de los otros instrumentos de nuestros plateros y con solas tres o cuatro suertes de herramientas de piedra y cobre labraban todas sus obras. (Historia de Nuevo Mundo Cap. XV Libro XIV).

La palabra ciudad es utilizada con cierta ligereza al hablar de asentamientos humanos pre-hispánicos. Al presente la ciudad se caracteriza por varias condiciones: tamaño, permanencia, densidad de edificación y población, heterogeneidad urbanística, estratificación social, especialización de labores, centro o núcleo radiante de poder, relación del asentamiento con su entorno y al contrario etc. Sería ocioso seguir enumerando aspectos que todos dominan. Desde allí se produce una degradación paulatina hacia asentamientos de importancia menor a los cuales no se les concede nombre de ciudad sino de: aldeas, pueblos, comunidades, estancias, etc.

Considero que lo que nuestros días llama ciudad no encuadra cabalmente en el patrón pre-hispánico correspondiente. No es posible utilizar conceptos actuales para retratar modelos arcaicos ya desaparecidos, o ruinosos cuyos habitantes, todos muertos, no pueden informar. en verdad que de estos viejos conjuntos, algunos de ellos están vivientes y gentes que lo habitan son otras, nadie puede informar con propiedad y es hasta cierto punto aventurado trasladar una imagen presente dándole valor equivalente en el pasado, sin correr algún riesgo.

A mi juicio constituye ayuda importante los testimonios de los primeros soldados cronistas que vieron asentamientos indígenas funcionando como: Cajamar-

there was first one, and then another. The complex was not planned all at one time, as occurred when Francisco Pizarro founded the city of Lima.

When the first king, the legendary Tacaynamo, died, he was probably buried in a huaca - that is to say, in a pyramid especially constructed to receive the body of the king together with the people he most loved and his most prized possessions. All of this was done to insure that he would be well looked after in the next life. On the outskirts of the present-day city of Trujillo, at the edge of the Pan American highway, there is a huaca by the name of Tacaynamo or Chore. It does not form part of Chan Chan, since Chan Chan did not exist when it was built. This huaca has been plundered, and by the time that officially controlled excavations were carried out in 1969, it was in very bad condition. As a result, the bones that were exhumed came out in an extremely confused and disorderly pattern. Also found were various wooden figures, some of which had mother-of-pearl inlays and some of which were painted; their subject matter included hunchbacked litter carriers, prisoners with coiffures in the style of the river Marañon area bearers carrying large loads with a headband across their forehead, like one sees in the jungle areas, lance-bearers, etc. The dimensions of these figures ranged between .364 and .590 meters. One can see from this coterie that the carved figures had something to do with the life of the king: prisioners brought from the jungle, buffoons, a royal escort, etc. (*Los Idolillos de Tacaynamo*, F. Iriarte Brener, 1976). One recalls in another continent the great imperial tomb in Mount Li of the first emperor who unified China. The tomb had in it, in orderly formation, a multitude of warriors and horses, all of them life-size, that were made of baked clay and which in their totality must have been destined to proclaim the power or glory of the king (Arthur Cot-

ca, Cuzco, Paramonga; Pachacamac. Aún asi son ojos europeos los que ven. Probablemente los indígenas pudieron dar, de los mismos, visión diferente. Al fin y al cabo nadie mira en forma igual. Todos hacemos de nuestro entorno unas selección de valores y aquellos que resuenan mejor con nuestra naturaleza esencial, eso y no otra cosa es lo que vemos. En suma se trata de visiones diferentes de un mismo asunto y en un mismo momento.

Pedro Cieza de León escribe y, en ninguna parte de este reino del Perú se halló forma de ciudad con noble ornamento si no fue este Cuzco. Y sin esto las provincias de las Indias son poblaciones. Y si hay algunos pueblos no tienen traza ni orden ni cosa política que se hay de loar (La Crónica del Perú Cap. XCII). De Chan chan se expresa así: Cuentan algunos indios que antiguamente antes que los ingas tuviesen señorío, hubo en este valle un poderoso señor, a quien llamaban chino, como el valle se nombre agora el cual hizo grandes cosas, venciendo muchas batallas y edificó unos edificios que, aunque son tan antiguos se parece claramente haber sido gran cosa (La Crónica del Perú Cap. LXVIII). Como se ve, este cronista tan veraz y minucioso nó emplea la palabra ciudad.

Chan Chan está constituída por una serie de enormes edificios cercados o canchas, llamados impropiamente ciudadelas. Según el diccionario de la Real Academia 1936, el término corresponde a: Recinto de fortificación permanente en el interior de una plaza que sirve para dominarla o de último refugio a su guarnición. Como se ve la definición se refiere a un emplazamiento militar, Las canchas de Chan Chan fueron edificadas, una a una, en tiempos diferentes. Las mandaron a hacer los reyes chimor para contener una tumba regia de grandes proporciones, rodeada de instalaciones, arquitectónicamente, muy semejantes. Uno tras otro los

terell, 1982). Also worthy of recall is a large painted textile that was studied by Henry Reichlen. It came from the north coast, probably from the Viru area, and depicts nude prisoners with ropes around their necks, in evident proclamation of some military victory, pact or heroic accomplishment of the personage to whom the textile was dedicated. In the Chancay culture, it is quite common to see small figures who represent litter bearers, warriors with shields, etc., as well as real compositions, made in silver outline cut-out sheets, in which one sees a procession-like formation of hammock bearers and their escort.

The courtyards of Chan Chan were not palaces. None of them possessed the conditions for permanent residency. It is possible that some watchmen lived there, but that was about all. Each enclosure, in my judgement, represented a particular lineage. It contained the body of a dead king, as well as the bodies of those persons destined to serve and accompany him in the next life. It was a sacred place. From time to time, the family members of that particular lineage met. Important economic interests maintained the members of the royal family united, administering the possessions and property of the dead monarch. The courtiers continued in their official positions. A whole host of slaves owed them obedience because they were part of the king's family.

The presence of royal personages in these enclosures, as they arrived in palanquins accompanied by a glittering attendant court, must have been impressive. All the slaves subject to the royal lineage had to be present at these solemn ceremonies to honor the memory of the king. When the gloomy ceremonies were finished, they were at liberty to go to certain consultation or business areas, called "audiencias", where soothsayers, holy men, doctors, interpreters or dreams, etc.

príncipes fueron construyendo estos inmensos recintos. Lógicamente primero hubo uno luego otro etc. El conjunto no fue planeado de una vez como hizo Francisco Pizarro al fundar la ciudad de Lima.

A la muerte del primer rey el legendario Tacaynamo es probable se le sepulte en una huaca; es decir en una pirámide levantada especialmente para recibir el cuerpo del rey, sus seres más queridos y sus bienes más escogidos; todo para que tuviese servicio adecuado en la otra vida. Existe en las afueras de la ciudad de Trujillo, al borde de la carretera Panamericana, una huaca llamada Tacamayo o Chore. No forma parte de Chan chan pues Chan chan no existía. Esta huaca ha sido saqueada y su excavación controlada en 1969 la halló ya, en muy malas condiciones. Con todo se exhumó huesos en confuso desorden denunciando su condición de sepultura. Se encontro también varias figuras de madera unos con incrustaciones de nacar y otras pintadas. Representaban: cargadores de litera jorobados, prisioneros, peinados a la manera de los aguarunas del río Marañón, portadores de bultos llevando sus cargas mediante una faja sobre la frente a la manera selvática, portadores de lanzas, etc. El tamaño de las figuras oscilaba entre 0.364 m. y 0.590 m.. Se advierte a través de esta enumeración que las tallas representaban algo relacionado a la vida del rey: prisioneros traídos de las selvas, bufones, escolta real, etc. (Los idolillos de Tacamayo. F. Iriarte Brener 1976). Salvando distancias recuerda lejanamente la gran tumba imperial en el Monte Li del primer emperador que unificó China en la que aparecen en correcta formación multitud de guerreros y caballos, de tamaño natural, hechos de barro cocido. El conjunto debió proclamar el poder o la gloria del rey. (Arther Cotterell 1982). También recuerda una gran tela pintada estudiada por Henry Reichlen, procedente de la costa norte, probablemente viru, que ofrece orlas de

listened to problems and prescribed appropriate remedies. One paid for these consultations in the Indian manner, that is to say with a donation which was placed, according to the typé of object it was, in the many niches that were located all around these "audiencias." It is possible that tribute was also left there, although it should be remembered that tribute in this environment was generally in the form of personal service or labor. In summary, the enclosure maintained the members of the royal lineage and their slaves united in one unit.

Michael E. Moseley and Carol Mackey have written about these "audiencias" as follows: "We called these niched chambers "audiencias", because they were reminiscent of scenes found on ancient Chimu pots. These depicted a richly garbed man seated in a little open-fronted enclosure, seemingly conducting business or holding an audience with people standing outside" (*National Geographic Magazine,* March 1973).

The "audiencia" is an architectonic form that is very much repeated in the monumental complexes of Chan Chan. Each audience area, like a confessional of the Catholic Church, consisted of a small chamber of three walls, and with the front side open; at times it was covered, and at other times not. On the interior surfaces of the walls there are niches, which one finds less frequently on the outer walls. The "audiencia" itself, like a dais or lecture platform, had a moderately elevated floor. The person who listened sat upon the floor of the "audiencia", that is to say slightly higher up than the person who explained his case, who was seated on the ground floor.

Father Arriaga, referring to the fiestas that the Indians celebrated at their huacas, notes that: "all the Indian men and women make their confession with the appropriate official, who is seated on the ground while

prisioneros desnudos con sogas al cuello, en manifiesta proclamación de alguna victoria militar, pacto o hecho gloriosos del señor a quien la tela estaba dedicada (Revista Peruana de Cultura N° 5 1965). En la cultura Chancay es frecuente ver pequeñas figuras que representan portadores de litera, guerreros con estudios, etc. Asimismo, verdaderas composiciones, hechas en recortes en láminas de plata, en las que se ve prosecionalmente hamaqueros y escolta.

Las canchas de Chan Chan no eran palacios. Ninguna de ella tiene condiciones para ser habitada. Es posible que viviese alli guardianes, más solo eso. Cada recinto, a mi juicio representa un linaje. Contenía el cuerpo de un rey muerto y los cuerpos de aquellas personas destinadas a servirlo y acompañarlo en la otra vida. Era un recinto sacro. Cada cierto tiempo el linaje se reunía. Importantes intereses económicos mantenían a los miembros del clan real unidos. Ellos administraban los bienes del monarca difunto. Seguían en sus cargos cortesanos. Una multitud de siervos les debía obediencia, por ser familia de rey.

La presencia de la realeza en los recintos, a sus tiempos señalados, llegando en andas acompañados de cortejo brillante debio ser impresionante. Todos los siervos dependientes del linaje del rey difunto debían concurrir a esta solemnidades en memoria del rey. Terminadas las ceremonias luctuosas, quedan en libertad. Concurrían a ciertas dependencias, llamadas con propiedad "audiencias" en donde adivinos, confesores, médicos, interpretadores de sueño, etc. escuchaban y recomendaban lo más adecuado. Las consultas se pagaban a la manera indígena, vale decir con un don que se depositaba, según su especie, en los muchos depósitos que en torno a la audiencias había. Es posible que también allí se depositase tributos. Conviene recordar que el tributo, en el mundo indígena era en mano de

those who speak take up their customary positions" *(Extirpación de la Idolatrías,* Chapter V). The chronicler adds that "they also make confessions when they are ill because they believe that because of their sins their "mallquis" - spirits of their forefathers - and their huacas are ill, and this in turn makes them ill."

There are some other architectural shaped structures called "auxilios" very near to the "audiencias": they look rather similar, but are smaller and do not have niches. Father Arriaga, in Chapter III, has noted that: "each one of these ministers or priests has a lesser minister and helper, who is capacitated to take his place in sacrificial ceremonies if he himself is absent."

Confession required a verification, to ascertain if it had been true or malicious. Certain judgement criteria were used. The chronicler informs us that "they take a small bundle of straws, which the confessor divides into two parts; he then keeps taking straws from each group, until at the end he checks to see if an even number remains. If so the confession was deemed correct, and if the number was uneven, then the confession was "untrue" (Arriaga, Chapter V). Father Arriaga tells us about another form of verification: "Having a small "mullu" bead placed in a thorn, lifting it up and while holding it with two fingers of the right hand the sins are told and when so concluding, the confessor squeezes it until the bead cracks and breaks, at which point he checks into how many pieces it broke. If it broke in three pieces the confession was construed as having been properly done, but if it cracks into two pieces the confession is considered as not having been good."

There were functionaries who used soothsaying procedures to ease the burden caused by the anguish which many people felt when they went to see the soothsayer. Duciols informs us that "they use the

obra. En suma el recinto mantenía al linaje real y a los siervos unidos, formando un solo cuerpo.

Michael E. Moseley y Carol Mackey han escrito sobre las audiencias: We called these niched chambers audiencias, because the were reminiscent of scenes found on ancient Chimu pots. These depicted a richly garbed man seated in a little open fronted enclosure, seemingly conducting businss or hololinf an audience with people standing outside (National Geographic Marzo 1973).

La audiencia es una forma arquitectónica muy repetida en los conjuntos monumentales de Chan Chan. Cada audiencia, como un confesionario de la iglesia católica, figura una pequeña cámara de tres paredes estando el frente libre. A veces está cubierto, otro sin techo. En las caras interiores de las paredes existen nichos, menos frecuente en el exterior. La audiencia a modo de un estrado tiene el piso moderadamente elevado. La persona que escuchaba estaba sentada sobre el piso de la audiencia. algo más alevada que la que exponía la cual estaba sentada en el suelo raso.

El P. Arriaga hallando de la fiestas que los indígenas hacían a sus huacas dice: se confiesan todos los indios e indias con los que tienen este oficio sentados enel suelo el que oye y el que se confiesa en lugares que suelen tener (De la Extirpación de la Idolatría Cap. V). El Cronista añade: usan también confesarse cuando están enfermos porque entienden que por sus pecados están enojados sus Malquis (antepasados) y la huacas, y que por eso enferman.

Muy próximas a las audiencias otras formas arquitectínicas llamadas "auxilios" se parecen a una audiencia pero son de menor tamaño y no tienen nichos. El P. Arriaga (Cap. IIIO tiene escrit: cada uno de estos (ministros o sacerdotes) tiene su ministro menor y ayudante porque le sirve en los sacrificios y cuando falta el mi-

chance drawings of stalks of corn, saying that an uneven number means that the illness is not caused by that sin; they then put all the stalks together again, repeat the words, and refer to another sin-perhaps theft. If the stalks come out even, then the witch doctor indicates that the illness involved is a result of that particular sin" (*Cultura Andina y Represión,* 1968).

Cabello de Valboa tell us about other diviners, who use smoke. He tell us that "There were others called "vira pirco" who gave one to believe that by burning the fat of animals, they were able to read everything desired by those who came to consult them, by studying the smoke and splendor of the flames" *(Miscelánea Antártica.)*

Arriaga tells us about other wizards who used guinea pigs, "they cut them open, and then put their finger - nail inside them, looking to see from which area the blood comes, or their entrails shake." He also refers so soothsayers who rely on dreams, pointing out that "if the person who needs advice is male, he is asked to provide the band from his head, his bag, his mantle or some other element of his wardrobe; if the person is female, she is asked to provide a belt, or something similar. The soothsayer takes these objects to his home, sleeps on them and then gives his answer based upon what he dreams." The list of these wizards, witch doctors or soothsayers, and the means that they use, is interminable, and my intention is not to bore the reader by citing more cases.

Since no tangible material evidence has been found in the niches in the "audiencias", one does not know for what purpose these niches were used. I believe that these must have been the places where the functionary who was in charge of the consultation stored all those little items which he may have needed to carry out his job: small piles of corn of different

nistro mayor suele entrar en su lugar".

La confesión exigía, para saber si había sido verídica o maliciosa de una verificación para lo cual se utilizaba ciertos elementos de juicio. El cronista informa: "toman un manojillo de hicho" (paja) "lo divide el confesor en dos partes y va sacando una paja de una parte y otra de otra, hasta ver si quedan pares, que entonces es buena la confesión y si no nones mala" (Arriaga Cap. V). El P. Arriaga ofrece otra forma de verificación "teniendo una quetecilla de mullu metida en una espina, con dos de la mano derecha, levantando la espina, hacia arriba dice sus pecados, y en esta acabando la del confesor" y el "aprieta hasta que se quiebra la cuenta" "y mirando en cuantas partes se quebró en tres ha sido buena a la otra confesión y se quiebra en dos no ha sido buena".

Había funcionarios que a través de procedimientos adivinatorios, descargaban el peso que produce la angustia en aquellos que acudían a consultarles: Duciols informa así: "hacen las suertes del maiz y si quedan nones dicen que la enfermedad no es por aquel pecado que tiene y lo vuelve a juntar todo y vuelve a decir las palabras, diciendo se dio otro pecado será este de hurto y si salen pares dice el dicho hechicero que la dicha enfermedad es por aquel pecado". (Cultura Andina y Represión 1968).

Cabello de Valboa ofrece otros adivinadores, a través de humo. Lo dice de esta manera: "otros habían llamado Vira pisco, que hacían creer que quemado sebo de animales en el humo y replandor de sus llamas, veían todo lo que deseaban aquellos por quienes eran consultados" (Miscelanea Antartica).

Arriaga presenta adivinadores que utilizaban conejillos de indias "abriéndolos con la uña adivina por ellos", mirando de que parte sale la sangre, o que parte se menea de las entrañas" "presenta también adivina-

colors, tied with coca leaves, pots with spiders inside, stalks of straw, fishbones, mullus, the little animals known as "cuyes", and so on. All of this was destined to alleviate the mental tensions of the people who came to the audiences. It wasn't so important for the soothsayer to guess correctly. Rather, he fulfilled his task by calmly listening and using such mediators as coca leaves, grains of corn, etc, all of which helped to relieve the person who suffered of some of the burden that afflicted him.

Another architectonic element that one finds throughout Chan Chan is the storage areas. As far as I know, no one has calculated their capacity. I don't think it was very large. Each of these storerooms has three walls and a roof; the fourth wall has been replaced by a partition or lintel of modest height barely up to a man's waist. What was stored could not exceed the height of the partition, without running the risk of spilling over into the floor, so their capacity was obviously limited. In my judgement, the devout left their offerings there, depending on what sort of item it was. In some cases it may have been dried fish, and in others peanuts, or cotton spunned into balls of yarn of different colors.

Archaeological research has revealed the existence of the remains of living quarters and workshops in those open spaces between courtyards. They are small, almost unstable constructions. There is no point of comparison between the dimensions and importance of the large imposing courtyards and this other very modest type of structure. Their importance, rather, lies with regards to the function of the royal building. They probably were permanent quarters of artisans, whose clients were the nobility, and of slaves responsible for attending the funerary ceremonies. Around any sacred place, merchants are quick to climb up the

dores por sueños" si es varon el que consulta le pide la huaraca de la cabeza o la chuspa o manta o otra cosa de su vestido y si es mujer le pide el chumbi que es la faja o cosa semejante y las lleva a su casa y duerme sobre ello y conforme a lo que sueña responde. La lista de adivinadores y los medios que se valen para ello es interminable y no es mi propósito abrumar al lector.

Nada se sabe para que servían los nichos existentes en las audiencias, por no haberse encontrado en ellos ninguna evidencia material. Considero que allí se debió colocar las pequeñas cosas que el funcionario que atendía en la audiencia necesitaba para el desempeño de su ministerio: dados, montoncitos de maiz de colores diferentes, atados con hojas de coca, ollas encerrando en ellas arañas, para espinas, mullu, cuyes, etc. Todo ello destinado a aliviar tensiones anímicas de aquel que se aproximaba a las audiencias no interesa si acertaban o no. El cometido se cumplia escuchando serenamente y a través de un mediador: hojas de coca, granos de maiz, etc. deja al afligido que consultaba aliviado de un peso que lo oprimía.

Otro elemento arquitectónico presente por doquier en Chan Chan son los depósitos. Que yo sepa nadie ha calculado su capacidad. Pienso que poco. Cada depósito tiene tres paredes y un techo; la cuarta pared está reemplazada por un tabique o dintel de no mucha altura que podrá llevar apenas a la cintura de un hombre. Los que depositado no podía sobrepasar al tabique o riego de derramarse por el suelo. Por tanto eran de limitada capacidad. A mi juicio los devotos depositaban alli sus ofrendas, según la naturaleza de lo que se ofrendaba. En unos: pescados seco, en otros maní, en otros algodón hilado en ovillos según sus diferentes colores, etc.

La investigación ha encontrado restos de vivienda y talleres en los espacios libres entre cancha y cancha.

steps of the temple. Perhaps it was here that there gathered a group of other specialists, somewhat similar to those who worked in the interior courtyards, but rather less respectable and less erudite. They would have made predictions about the future, told fortunes, etc., receiving gifts in return for their services. Perhaps others looked after the pack animals, provided music, sang or performed acrobatic feats.

It has been said that the group of "citadels" represents the capital of the kingdom of Chimor; it was only in the last period that it came to form a large architectural complex. It must not be forgotten, that these "citadels" came into being one by one. If by "capital" we mean the nucleus or heart of a holy area, it is clear that Chan Chan was indeed a capital.

I do not think that it was a seat of political power. Each prince must have had his house and court, in a more agreeable place than Chan Chan, which had no running water. It did have some reservoirs which provided water, and they can be seen even today; but there was not enough water there to supply the capital of a king. The seat of government must have been in places that suited the individual taste of each ruler - perhaps in the countryside, beside cultivated green fields or in woods of faique or algarrobo trees near to irrigation ditches.

Chan Chan, which is close to the sea, is cold and arid. It cannot have been a very pleasant place for a monarch, who would have had to look constantly at a huge funerary mound, as though he was awaiting his death.

Why, it may be asked, was Chan Chan built in a place that was so little suited to court life? It was constructed at the edge of the sea, with the thought in mind that the sea was the end of the world. The world was seen by the Indian as a plate. Its surface was the world of

Son construcciones pequeñas, casi precarias. Comparando el volumen e importancia de las grandiosas canchas reales con esta otra edificación no hay punto de comparación. Su importancia aparece en función de los edificios regios. Probablemente se trataba de asentamientos permanentes de artesanos cuya clientela era la nobleza y los siervos que concurrían a las ceremonias fúnebres. En torno a todo lugar sacro, los mercaderes trepan pronto a las gradas del templo. Quiza hubiese alli otros especialistas parecidos a los que funcionaban en el interior de la canchas, pero menos respetables, menos eruditos: predecían el futuro, adivinaban, decían oraciones, etc. recibiendo dones por sus servicios. Quiza otros se ocupaban de cuidar a los animales de carga, de hacer música, cantar o realizar acrobacias, etc.

El conjunto de "ciudadelas", se ha dicho, representa la capital Chimor. Sólo en los últimos tiempos formaban conjuntos arquitectónicos. No olvidar que se originaron una a una. Si como capital se entiende, el núcleo o corazón de la sacralidad, es evidente que Chan Chan fue capital.

Pienso no fue sede del poder político. Cada príncipe debió tener casa y corte, en un lugar más ameno que Chan Chan, que no disponía de agua corriente. Tenía unas albercas que proporcionaban agua, y hasta hoy se les ve, pero no en tal cantidad para abastecer a la capital de un rey. La sede del gobierno debio estar en sitios de acuerdo a los gustos de cada gobernante. Quiza en la campiña, al pie de verdes campos de cultivo o bajo bosques de faiques y algarrobos, próximas a grandes acequias.

Chan Chan, muy próximo al mar, es frio y árido. No debió ser sitio grato para un monarca, con un inmenso túmulo funerario a la vista, a la espera de su

the living, and the reverse the world of the dead. The dead had to live in their world united by the lineage of their family ties. The sea lions and the sea birds were creatures whose responsibility was to escort the dead from the edge of the sea to that other world, Chan Chan located as it was, was the ideal location from which to make this great leap.

In comparison, Cuzco was constructed of large courtyards whose stone exteriors of finely worked stone can be seen today. They were multi-family dwelling enclosures which sheltered members of royal stock. Each prince destined to ascend the throne had to construct a court for himself and for his family. At his death, the building and whatever it contained was not inherited by anyone, even though it sheltered the royal mummy bundle and the family lineage. All functions kept going in a normal manner: cooks, tailors, metalworkers, etc., as if nothing has occurred, since the cult of the royal dead was very deeply felt. The court area, to a certain degree, became a temple dedicated to the head sovereign. These court areas in Cuzco were not all planned at the same time, but were constructed progressively, as the list of dead kings grew. Around the sacred areas there existed a secular area of lesser importance. The radiant focal point of all these activities was the Cori Cancha, the temple dedicated to the sun, and the courtyards of the dead kings who were considered to be sons of the sun. The fact that there were so many dead maintaining house and court in Cuzco did not necessarily signify that it was a mournful and somber place. Pedro Pizarro's eye witness statements are eloquent evidence to the contrary. He recounts how it was impossible to sleep at night because of the uproar from the drums that could be heard being played everywhere in honor of festivals for both the dead and the living. By that I mean

muerte.

¿Porque se edifica Chan Chan en sitio tan poco apropiado para la vista cortesana?. Se edificó a la orilla del mar considerando que la orilla del mar era el fin del mundo. El mundo indígena se conceptuaba como un plato. El haz era el mundo de los vivos, el envez el mundo de los muertos. Los muertos debían vivir en ese mundo reunidos por linajes, de acuerdo a su condición. Los lobos y las aves marinas eran animales psicopompos encargados de conducir a los muertos desde la orilla del mar al otro mundo. Chan Chan, allí donde estaba, era el sitio ideal para el gran salto.

Sirva de comparación otro asentamiento indígena. El Cuzco estaba constituído por grandiosas canchas cuyos esteriores de piedra finamente labrada están a la vista en nuestros días. Eran recintos multifamiliares que albergaban estirpes reales. Cada príncipe que accedía al trono debía construir una cancha para si y su familia. A su muerte el edificio y cuanto contenía no era heredado por nadie por cuanto albergaba la momia real y a su linaje. todo seguía en funciones: cocineros, sastres, orfebres, etc. como si nada hubiese sucedido, pues el culto al muerto regio era muy sentido y profundo. La cancha en cierto modo, se volvía un templo dedicado al monarca difunto. Las canchas del Cuzco no se planearon todas a la vez, fueron edificadas en momentos sucesivos, como fue creciendo la lista de reyes difuntos. En torno a esta área sacra existía un entorno profano de categoría menor. Más lo principal era el núcleo radiante, constituído por el Cori Cancha dedicado al sol y las canchas de los reyes muertos hijos del sol. El conjunto era pues morada sacra de muertes. Tanto muerto en el Cuzco con casa y corte no fue motivo para que la cabeza del reino fuese un sitio luctuoso o sombrío. Los testimonios de Pedro Pizarro son elocuentes. El cuenta como no se podía dormir, de noche, por el bullicio de los

that the dead were treated like the living, and that in a Cuzco now occupied by the first Spanish conquistadores the splendor of Cuzqueñan social life went on without interruption.

Polo de Ondegardo and Father Cobo provide a detailed account of the "ceques", sacred paths which expanded radially outwards from Cuzco. The sacred status of the area was clear, as was its situation as the emporium of force and overriding power. Pedro Sanchez de la Hoz writes of Cuzco that "it was all full of palaces of noble lords because it was not a place where the poor lived. Each lord and chieftain built his house there, although they did not necessarily reside there continuously; and so both the chieftains (caciques) and dead lords maintained houses of recreation, with the appropiate domestic staff of valets and maids and sowed corn in the adjoining fields. In brief, it was a necropolis.

Pedro Pizarro narrates that a captain of Mango Inga asked the governor (Francisco) Pizarro to grant him a woman who formed part of the family lineage of a dead lord. Pizarro sent his page and relative Pedro Pizarro, together with an interpreter, and this is what happened: "Believing that I was going to talk with a living Indian, I was escorted to a mass of these funerary bundles, where one was seated on a litter; the Indian representative who was to speak for him was on one side, and the Indian woman on the other, seated near to the dead corpse. When we arrived, we took up positions in front of the dead lord so as to receive his message. We were somewhat surprised, and remained silent; the Indian looked at the woman (as far as I could make out, it was to determine how she felt) and then both of them answered me, saying that the dead lords had said that she should go, and that the captain should take her." This account reveals clearly how Cuzco was ruled by

tambores que resonaban por doquier, de las fiestas así de los vivos "como de los muertos". Con esto quiere decir que los muertos eran tratados como vivos y que el esplendor de la vida social del Cuzco no se interrumpió pese a estar ya ocupada por los primeros conquistadores hispanos.

Polo de Ondegardo y el P. Cobo, dan detallada relación de los ceques, rutas sacras que partiendo del Cuzco se espandían en forma radiante hacia el entorno. Era manifiesta la condición sacra del sitio y su situación del emporio de fuerza y poder trascendente. Pedro Sancho de la Hoz escribe del Cuzco: "Toda llena de palacios de señores porque en ella no vive gente pobre y cada señor labra en ella su casa y asi mismo todos los caciques, aunque estos no habitaban en ella de contínuo". y añade "Los caciques y señores muertos mantienen sus casas de recreo con la correspondiente servidumbre de criados y mujeres, y el siembran sus campos de maiz". En suma era una necrópolis.

Cuenta Pedro Pizarro que un capitán de Mango Inca pidió al gobernador Pizarro de le concediese una mujer que formara parte de un linaje de un señor muerto Pizarro envió a su paje y pariente Pedro Pizarro en compañía de un intérprete. He aqui lo cuenta: "creyendo que yo iba a hablar de un indio vivo, me llevaron a un bulto de estos muertos donde estaba asentado dentro de una andas, que ansi lo tenían, y el indio deputado que hablaba por el de un lado y la india al otro sentado junto al muerto. Pues llegados que fuimos delante del muerto la lengua le dió el mensaje, y estando ansi un poco suspensos y callados el indio miro a la india diciendo que su señor muerto decía que fuese, andi que llevase la india el capitán". A través de este pasaje se ve claro como Cuzco estaba gobernado por los muertos y por los que asumían la representación de ellos.

Muchos edificios antiguos: Huaca La Esperan-

the dead, and by those who represented them.

Many buildings - Huaca La Esperanza and Huaca el Dragón outside of Chan Chan, and within Chan Chan the complexes named after Tello, Velarde, Tschudi, Rivera, and the Gran Chimú -have very beautiful relief designs on their walls. One of these reliefs, perhaps the largest and most striking, was located on the Velarde complex. Between 1904 and 1908 Dr.Carlos Aureo Velarde, prefect of the department of La Libertad, discovered these reliefs by accident. The 1925 rains destroyed much of them, and for years they remained under a pile of debris. In 1969, the archaeologist Samuel H. Burr rediscovered the design, although in a greatly reduced state. M. A. Hoyt and M. E. Moseley have studied it, citing their observations in *Nawpapacha* 7 - 8, 1970, the following details are taken from their information regarding the way designs were made. Over the wall that was to be decorated, of dry plaster, a new coat of fine plaster was spread; it was evently distributed, and about two centimeters deep. The fresco work was then done, first using incisions and then excisions to remove the superfluous material so that the figures would stand out. This frieze has a particular interest for us, primarily because a very beautiful painted textile which faithfully reproduces the Velarde design in its iconography was found in the ruins of Huaquerones, very near to Puruchuco. In view of the fact that the southern limit of the Chimu kingdom was Carabayllo, it is normal that there should be traces of the Chimu influence in Lima. The textile that we are discussing is located in the museum at the Puruchucu ruins. I wrote about its discovery and description in an article in *El Comercio,* the prominent Lima daily newspaper, which was published on Sunday 26 February 1956. The article read as follows: "In 1954, a beautiful painted textile was found

za, Huaca El Dragón, fuera de Chan Chan y en Chan Chan los conjuntos: Tello Velarde, Tachudi Rivero y gran Chimú obstentan en algunas paredes hermosos relieves. Uno de estos relieves, quizá el mas grande y bello existía en el conjunto Velarde. Entre 1904 y 1908 Don Carlos Aureo Velarde prefecto del Departamento de La Libertad descubrió accidentamente los relieves. Las lluvias en 1925 lo destruyeron en gran parte y desaparecieron durante años, bajo un montón de escombros. En 1969 el arqueólogo Samuel H. Burr lo redescubrió, aunque naturalmente muy disminuído. M. A. Hoyt y M. E. Moseley lo han estudiado (Nawpapacha 7-8 1970). Aqui se sigue el estudio citado en lo tocante a como se trabajaban estos relieves: sobre la pared que se trataba de decorar, enlucida y seca, se extendía un nuevo enlucido fino de unos 2 cm. de altura, parejamente colocado alli en fresco, se diseñaba el tema mediante insiciones luego con excisiones retiraban las partes necesarias para que resaltaran las figuras. Este friso tiene para nosotros particular interés por haberse hallado en las ruinas de Huaquerones, sitio muy próximo a Puruchuco una hermosa tela pintada que reproduce fielmente el friso Velarde. Considerando que el límite sur del reino Chimú fue Carabayllo es naturalmente que la influencia Chimú se experimenta en Lima, La tela, en mención, se guarda en el Museo de Sitio Puruchuco. La noticia de su hallazgo y su descripción la publiqué yo en "El Comercio" Domingo 26 de Febrero de 1956.

Aqui se reproduce lo publicado. El año de 1954 se halló en un lugar llamado Huaquerones de la hacienda Vista Alegre, a once km. de Lima una hermosa tela pintada. Existe allí un antiguo cementerio indígena y una serie de ruinosos adoratorios pre-incas. El Dr. Hans Horkheimer ha dicho de ella "es uno de los más hermosos ejemplos de textilería pre-hispánicas, jamás descubierto en las cercanías de Lima" (El Comercio, 8 de

in a place called Huaquerones, in the hacienda Vista Alegre, about eleven kilometers outside of Lima. There is an old Indian cemetery there, as well as a series of pre-Inca places of worship. Dr. Hans Horkheimer has commented that, it is one of the most beautiful examples of pre-Spanish textile art ever to be discovered in the vicinity of Lima" *(El Comercio,* 8 January, 1956). The circumstances of its discovery were the following. A group of common laborers from outside the hacienda, while removing sand with a bulldozer, destroyed through ignorance a tomb area. The contents were indiscriminately scattered and left to the mercy of the elements. Among them and forming part of a funerary bundle, was a textile of painted cotton. Only half of it could be saved, since the rest had been irrevocably damaged by the weather and careless handling. At this time, the national office responsible for the direction of archaeological and historical matters was working near to this area, and as a result it was possible to stop this destruction of the site and save this textile and other pieces. The dimensions of the textile are as follows: 321 centimeters x 62 centimeters. This of course is the size of the segment that was salvaged, and one can assume that the other part was probably as big. The two segments were joined by a seam. The painted design stops one meter before it arrives at one of the ends with a clean line terminating it and leaving the rest of the surface design blank.

The paint used was probably of vegetable origin, being composed of a series of sepia tones with some greenish shades. There are some white touches, intentionally used to create contrast, in a few areas. Looked at in its totality the ornamental design reminds one of the elaborate walls of Chan Chan in Trujillo, a fact which highlights this northern influence in the Lima valley area. This supposition is corroborated in some

enero de 1956). Las circunstancias del hallazgo fueron las siguientes: Un grupo de peones, ajenos a la hacienda, extrayendo arena con un buldozer destruyeron, por ignorancia un sector de tumbas esparciendo los contenidos que quedaron abandonados a la intemperie. Entre ellos y formando parte de un fardo figuraba una tela de algodón pintada. Fue posible salvar solo la mitad pues el resto estaba muy destruído por la acción del tiempo y el mal trato. Por esta época la Dirección de Arqueología e Historia ya trabajaba en la proximidades del lugar, lo cual permitió que los destrozos no prosiguieran y se salvara este y otros documentos. Las dimensiones de la tela son las siguientes: 321cm. x 62cm. Esta es la parte salva, que la perdida probablemente fue otro tanto. Estas dos partes estaban unidas por una costura. La ornamentación pintada se interrumpe un metro antes de llegar a uno de los extremos. Una línea nítida le pone fin y deja en blanco el resto.

La pintura usada probablemente fue de origen vegetal, está constituída por una serie de tonos sepias con algunos reflejos verdosos. En pocos sectores aparecen notas en blanco, dejadas de intento, a fin de lograr contrastes. Mirada en conjunto la ornamentación recuerda los elaborados muros de Chan Chan en Trujillo. Lo cual pone de manifiesto cierta influencia norteña en el valle de Lima. Esta suposición halla apoyo en una líneas escritas por el p. Cobo en su historia de la Fundación de Lima. "Antes de la de los españoles a esta tierra, dice estaba este valle y comarca muy poblado en indios, como lo demuestra las ruinas de su pueblo: eran dos las naciones que los habitaban. Con lengua distintas, las cuales aun conservan hoy lo poco que queda de ambas. Los naturales de Carabayllo y sus términos eran de una nación, cuya lengua corre desde alli adelante por el corregimiento de Chancay y banda del Septentrión y desde el mismo Pueblo de Carabayllo

lines written by Father Cobo in his *Historia de la Fundación de Lima.* "Before the arrival of the Spaniards", he says, "this valley and region was densely populated with Indians, as is shown by the ruins they left behind. Two different peoples lived in this area; they spoke different languages, as indeed still do the few of them who still remain today. The people from Caraguayllo constituted one group, with their language being spoken from the "corregimiento" –the district controlled by the local official called a corregidor of Chancay -through the "banda del Septentrion", the other people inhabited the other area, stretching south from Caraguayllo to Pachacamac." So that Caraguayllo in effect served as the border between both peoples and their different languages.

Towards the north a language that combined Quechua and Mochica was spoken, and towards the south towards Pachacamac another, which was a mixture of Quechua and Aymará.

The composition of this pre-Hispanic textile painting is stabilized by six sinuous lines which divide it into undulating fields, within which a mass of animals and indigenous plants jostle for space. The centre of the composition is dominated by a bird-like figure which is insistently repeated three more times, This image appears to represent a deity or heavenly messenger; he is shown bedecked with an ostentatious crescent-shaped headdress, that is characteristically Chimu, and carries a very elegant object which may be a ceremonial oar, sceptre or ritual spade. This ornithomorphic figure appears on two occasions aboard an angular shape that looks like a skiff, below which a crowd of fish appear involved in supporting and guiding the small sacred ship. A splendid figure such as this, which appears even more imposing because of the high half-moon shape crest of this helmet, and which is surrounded

hasta el Pachacamac habitaba la otra nación. Se desprende esta cita, que Carabayllo servía de límite entre ambas naciones y lenguas. Hacia el Norte se hablaba probablemente una lengua mezcla de quechua y mochica y hacia el Sur hasta Pachacamac otro: quizá mezcla quechua y aimara.

La composición de esta pintura prehispánica está ordenada por seis sinuosos senderos que la dividen en ondulantes campos entre los cuales bulle una multitud de animales y plantas indígenas. el centro del conjunto está dominado por una figura de aves que se repite con renovada porfía tres veces más. Esta imagen parece representar una deidad o mensajero celeste. Aparece cubierta con aparatosos tocados de forma semi-lunar muy Chimú. Porta un instrumento de gran galanura que podría ser remo ceremonial. Cetro o lampa ritual. El ave aparece instalada, en dos oportunidades en una ornamentación angulosa a modo de esquife y bajo ella una mancha de peces parece sostener y conducir la pequeña nave sagrada. Tan resplandeciente figura, engrandecida aún más por su alta cimera semi-lunar y rodeada de muchos símbolos costeños: Totora, peces, camarones, etc., parece extraña al sentimiento inca y se aproxima, en cambio, a esas otras aves que aparecen pintadas en Pachacamac y sobre todo a las aves de los hermosos relieves de Chan Chan que tienen de común con estas de Lima al llevar a cuestas instrumentos semejantes.

Uno de los campos está ocupado, en su parte inferior por una solitaria figura antropomorfa que porta dos escudos en las manos. Aparece con un suntuoso tocado en forma de semi-luna y un adorno también semiluna bajo el mentón que remata a los extremos en grandes orejeras vestían una túnica corta y lleva un pectoral.

La posición hierática y el particular tratamiento de los pies denuncia cierta influencia Tiahuanacoide. Esta

ded by many such coastal symbols as totora craft, fish, shrimps, etc. seems alien to Inca imagery and feeling, Rather, it is more like those other birds which can be found painted in Pachacamac, or above all like the beautiful reliefs of Chan Chan: in both cases, the figures carry similar objects on their shoulders.

One of the compositional field areas is occupied in its lower section by a solitary anthropomorphic figure which carries two shields in its hands. It is shown attired in a sumptuous headdress, of half-moon format, and an adornment that is also half moon in form and is worn beneath the chin and ends up as large earplugs. A short tunic and a breast plate are worn.

The hierarchic pose and the special treatment of the feet suggest a certain Tiahuanacoid influence. This figure whose hands are occupied with shields reminds one of a study made by Dr. Luis Valcarcel. He points out that among the magic-religious symbols of ancient Peru which can be individualized is a mythical personage with two sceptres which can be interchangeable for weapons or branches weighed down with fruit, but which always indicate an omnipotent being *(Símbolos Mágico Religiosos,* "Idea", January/February 1955). In the same area three figures can be seen with crescent-shaped symbols whose meaning is nor clear. They could be sea birds, perhaps penguins, and look like other figures of birds shown in the Chan Chan reliefs. Little fishes are shown scurrying along the undulating lines which divide up the composition. The purpose of representing fish in movement is clear: they move uninterruptedly from the bottom area upwards, and are of two types. One of them would appear to be the bagre, a local fish for which there is no English equivalent but which is identified as Pygidium Sps. If that were the case, one would expect to find irrigation ditches represented, since the bagre is a fresh-water fish that is

figura con las manos ocupadas por escudos recuerdan un estudio del Dr. Luis Valcarcel. Señala este investigador que entre los símbolos magico religioso del Antiguo Perú que pueden ser ya bien individualizado está un personaje mítico con dos cetros susceptibles de ser cambiado por armas o ramos cargados de frutos; pero siempre de como signos de omnipotencia. (símbolos Mágico Religioso. Idea Enero, Marzo 1955). En el mismo campo aparecen tres pequeñas figuras tocadas con símbolos semi-lunares cuya identificación no es fácil. Podrían ser aves marinas, quizá pinguinos. Ellas se parecen a otras figuras de aves en relieves de Chan Chan. Por los sinuosos senderos que dividen la composición discurren pequeños peces. La intención de representar peces en movimiento es manifiesta. Ellos progresan sin interrupción. de abajo hacia arriba. Son de dos tipos. Uno de ellos parece ser el bagre: Pygidium sps. Si asi fuere se habría tratado de representar acequias por la que nadan las inquietas teorías de peces. El bagre es un pez de agua dulce muy común en el río Rimac. Si se considera los personajes que intervienen: peces, aves marinas, camarones, totoras, etc., es indudable que la acción dramática se desenvuelva allí donde temina el valle y comienza el mar. Dos personajes cuyo rostro se adivina, tienen rol señalado. Uno parece ser la luna que brilla misteriosamente a través de la pintada tela. Su presencia se enuncia simbolicamente por medio de la repetición del signo semi-lunar. Presidiría las faenas de pesca, la división del tiempo, las épocas de riego, los días, propicios para extraer guano de las islas, etc. Otro de los personajes sería el agua. Totoras camarones y bagres cortejo del río Rimac y cangrejos, peces y aves marinas séquito del mar componen su mítico cuerpo. Asi la tela pintada, a modo de mapa fabuloso, despliega ante nuestros ojos el diseño aborigen del valle de Lima.

Pedro de Sarmiento de Gamboa llegó al Perú en

very often found in the Rimac River. If one looks at the protagonists in this composition - fish, sea birds, shrimp, totora reed board, etc. - it is quite clear that the dramatic action is evolving in that area where the valley ends and the sea begins. Two personalities, whose faces are a riddle, have a salient role. One appears to be the moon which shines mysteriously throughout the painted textile, its presence being symbolically signalled by means of the repetition of the half-moon, "crescent" shape. It probably presided over fishing rites divisions of time, irrigation dates, and the dates that were suitable for collecting guano from the offshore isles, etc. Another of the personalities was probably the water. Totora reed boats, shrimps and bagres associated with the Rimac River, and crabs, fishes and sea birds characteristic of the sea compose their mythical body, Thus it is that this painted textile, like a fabulous map, unfolds before our eyes to reveal the Indian interpretation of the Lima valley.

Pedro de Sarmiento de Gamboa arrived in Peru in 1519 with the viceroy called Toledo, and wrote the chronicle called: *Historia de los Incas.* In Chapter 38, which deals with Inga Yupanqui's campaign ordered by Pachacuti against the provinces of Chinchasuyo, he describes the conquest of Cajamarca and mentions the "domination of an important chief, by the name of Guzmango Capac, over the area. This chief prepared his people for war, and called upon another major leader, one of his vassals called Chimo Capac, whose area was that now occupied by the city of Trujillo." Sarmiento de Gamboa, as a chronicler, relied upon information from the masters of the quipus – the Quipocamayocs of Cuzco. Thus, calling the lord of Trujillo "Chimo Capac" is equivalent to calling him the great Chimo. In the narrative he emerges as a taxpaying vassal of the lord of

1519 con el Virrey Toledo. Escribió la crónica historia de los Incas. Alli en el capítulo 38 (envia Pachacuti Inga Yupanqui a conquistar provincias de Chinchaisuyo) describe la conquista de Cajamarca y la dominación de "un gran cinche que en ella había llamado Guzmango Capac" "El cual apercibio su gente y llamó a otro cinche su tributario nombrado Chimu Capac, cinche de los términos donde agora es la ciudad de trujillo". Sarmiento de Gamboa como cronista, bebió fuentes de equipo camayocs Cuzqueños. De alli que el señor de Trujillo lo llama Chimo Capac, que equivale a decir el gran Chimu. En la crónica aparece como tributario del señor de Cajamarca, lo probable es que fuese aliado, no subordinado. El nombre del señor de Cajamarca parece quechua. Waldemar Espinoza Soriano (el primer Informe Etnolígico sobre Cajamarca de 1540) rectifica como Cuismanco.

Pedro Cieza de León en la crónica del Perú, capítulo LXVIII, se refiere al valle de Pacasmayo y escribe "Yo pasé por el en el mes de setiembre del año de 1548" Cuatro leguas más adelante está el valle de Chimo". Con lo cual se completa o redondea la imagen. El señor y el valle tenían al parecer, el mismo nombre en el siglo XVI.

Cosme Bueno, en el siglo XVIII, introduce una novedad. Aparece de las provincias pertenecientes al Obispado de Trujillo fundada en 1535 por Don Francisco Pizarro en el valle de Chimú. Cosme Bueno, ha acentuado la u final. El P. Ruben Vargas Ugarte publicó en la Revista Histórica de Lima en 1930 un precioso manuscrito que data de 1604. En él se menciona al señor de Trujillo de esta manera "Vino a tomar el nombre de Chimor Capac", John H. Rowe en su estudio El Reino Chimor considera que este nombre Chimor, "es un término castellanizado". "Este nombre añade, se infiltro en la historia Peruana a través del quechua"; lo

Cajamarca, but it is likely that, rather than being a subordinate, he was an ally. The name of the lord of Cajamarca appears to be Quechua. Waldemar Espinoza Soriano, in *El Primer Informe Etnológico sobre Cajamarca,* which was published in 1540, rectifies the situation and calls him Cuismanco.

Pedro Cieza de Leon, in *La Crónica del Perú,* Chapter LXVIII, refers to the Pacasmayo valley and reports that: "I passed through it in the month of September 1548, and four leagues further on one comes to the valley of Chimo." This pretty well rounds off the picture. The lord and the valley had, it would appear, the same name in the XVI century.

Cosme Bueno, in the XVIII century introduces a novel piece of information. It appears in his book entitled *Geografía del Perú Virreynal,* in the chapter describing the provinces belonging to the bishopric of Trujillo, which was founded in 1535 by Francisco Pizarro in the valley of the Chimus. Cosme Bueno has accentuated the final u. Father Ruben Vargas Ugarte published in the *Revista Histórica de Lima* in 1936 a valuable manuscript which dates back to 1604. In it, the lord of Trujillo is mentioned as having assumed the name of Chimor Capac. John H. Rowe, in his study entitled *The Kingdom of Chimor* considers that this name, Chimor, "is a Spanish rendition of the original term." "This name," he adds, "infiltrated in Peruvian history through the Quechua", which seems acceptable since the manuscript refers to the lord as Chimor Capac.

One can examine many other sources but in none, as far as I know, does there appear the name Chan Chan which now graces the archaeological site. In order to fill in this gap, we have resorted to linguistics.

cual es aceptado pues el manuscrito llama al señor, Chimor Capac.

Se puede examinar muchas otras fuentes, más en ninguna, que yo sepa, aparece el nombre de Chan Chan que ahora tiene el lugar arqueológico. A fin de llenar este vacio de ha utilizado la linguística.

Hans Horkheimer en su libro "Vistas arqueológicas del Nor Oeste del Perú" escribe: "No sabemos si el nombre de Chan Chan (que en Michik significa sol es decir mucho sol) corresponde a la originada denominación de la vetusca ciudad".

Si nos atenemos al Arte de la Lengua Yunga, escrito por el cura del Reque Don Fernando de la carrera e impreso en Lima en 1644, la palabra sol se escribe Xllang. Es probable que Horkheimer hallara inspiración en "las Lenguas aborígenes del Perú" de Middendorf. Alli aparece: Chan Chan, vocablo de la palabra chimú jan jan que significa. sol sol, tal vez como alusión al fuerte calor que se presenta en la llanura donde se extiende dicha ciudad". Lo de mucho sol, sólo es cierto en los meses de verano; en rigor, la mayor parte del año no hace sol. De otra parte llama la atención en un especialista como Midddendorf, la alusión a una lengua Chimú.

Federico Villarreal en su libro de Lengua Yunga o Mochica dice: "En Yunga se usa muy poco el plural". Allí señala que la terminación aen sería para expresar plural.

Es verdad que en la toponimia del Norte del Perú hay muchos nombres construidos por duplicación. Asi en la campiña de Moche muy cerca de la ciudad de Trujillo, hay una antigua acequia llamada Choc Choc. En el mismo Departamento de La Libertad hay un hermoso médano llamada Pur Pur. Jorge Zevallos Quiñones en Toponimia preincaica en el Norte del Perú ofrece muchos ejemplos: Lan Lan (nombre de un cerro en Ol-

Hans Horkheimer, in his book *Vistas Arqueológicas del Noroeste del Perú* writes that "we do not know if the name Chan Chan (which in the Muchik language signifies sun , that is to say a great deal of sun) corresponds to the original name attributed to the old city.

If we abide by the *Arte de la Lengua Yunga* published in Lima in 1644, and written by Fernando de la Carrera, the priest of Reque, the word sun is written Xllang. It is probable that Horkheimer found his inspiration in *Las Lenguas Aborígenes del Perú* of Middendorf. One finds there these words: "Chan Chan, a word derived from the Chimu word "jan jan", which means "sun sun" and is perhaps an allusion to the strong heat which one encounters in the flat coastal plain where the city lies." The reference to a lot of sun is only true in the summer months; in actual fact, during the greater part of the year there is not much sun. What also catches one's attention is the reference by a specialist like Middendorf to a Chimu language.

Federico Villareal, in his book *La Lengua Yunga o Mochica*, writes: "in the word Yunga there is little use of the plural." He indicates that the ending "aen" is employed to mean the plural.

It is true that in the toponymy of the northern part of Peru there are many words used in a double format. For example, in the Moche countryside very near to the city of Trujillo, there is an old irrigation ditch called Choc Choc. In the same La Libertad department there is a very striking sand dune called Pur Pur. Jorge Zevallos Quiñones, in *Toponimia Preincaica en el Norte del Perú* cites further examples: "Lan Lan (the name of a hill in Olmos), Guar Guar (a small village in Huancabamba), Chil Chil (a hill in Olmos), Chim Chim (a hill in Contumaza)", etc. Father Fernando de la Carrera, whom we have mentioned previously, also provides many similar examples: "Poc Poc (a bird for telling for-

mos), Guar Guar (cacerío en Huancabamaba), Chil Chil (cerro en Olmos), Chim Chim (caserío en Contumaza), etc. El P. Fernando de la Carrera, ya citado, ofrece también muchos ejemplos sobre los mismos: Poc Poc (pájaro agorero), Lam Lam (hígado), Puf Puf (bofes), Tuni Tuni (muchedumbre), etc. Villarreal da también otros ejemplos: Lu Lu (capaz). Tuni Tuni (muchos), etc.

A mi juicio el nombre Chan Chan llega con los Incas procedente del Norte. La historia es como sigue. Mas o menos en 1461 Pachacuti envió a su medio hermano el General Capac Yupanqui en una expedición militar al Perú Central. Había recibido órdenes de no pasar el río Yanamayo. Aconteció que un destacamento de soldados de la nación chanca desertó. El general salió tras el y pasó el Yanamayo. Aqui seguramente se produjo un caso de conciencia. Si regresaba al Cuzco se le reprocharía dos cosas, perder un destacamento y pasar el río. Vistos que las gentes no le ofrecían gran resistencia, siguió adelante. Venció al rey de Cajamarca y por vez primera tomó contacto con los trujillanos pues según Sarmiento de Gamboa tomaron parte de estas batallas al lado del señor del Valle de Trujillo según el manuscrito que el P. Rubén Vargas dio a conocer se llamaban Minchan Caman. Los movimientos del General Capac Yupanqui fueron mirados con temor en el Cuzco pues la súbita conquista de Cajamarca representaba una expansión inesperada del Imperio para lo cual no había planes. El General Capac Yupanqui fue mandado matar por desobediencia cuando se aproximaba en triunfo hacia el Cuzco. Al año siguiente Pachacuti envió una nueva expedición. Fue puesta al mando de un hijo bastardo del emperador pero en ella estaba el príncipe heredero Topa Inga. Esta expedición abatió triunfalmente todo el norte del Perú y penetró en el Ecuador.

tunes), Lam Lam (the liver), Puf Puf (the lungs), Tuni Tuni (many people)", etc. Villareal also offers other examples: "Lu Lu (able), Tuni Tuni (many)", etc.

In my judgement, the name Chan Chan arrives with the Incas, with a northern origin. The history of it is as follows. In approximately 1461, Pachacuti sent his half-brother general Capac Yupanqui on a military expedition to central Peru, and gave him orders not to cross the Yanamayo River. Now it happened that a detachment of Chanca soldiers deserted. The general went after them and crossed the Yanamayo. At this point, he obviously had second thoughts about his action. If he returned to Cuzco, he would be reproached on two accounts: for having lost a detachment, and for having crossed the river. In any rate, seeing that the local people offered very little resistance, he kept going. He conquered the kingdom of Cajamarca and established contact with the people from Trujillo for the first time. According to Sarmiento de Gamboa, he fought these battles along side the lord of the valley of Trujillo whose name, according to the manuscript of Father Ruben Vargas, was Minchan Caman. These movements of general Capac Yupanqui were viewed with real apprehension in Cuzco, because the sudden conquest of Cajamarca represented an unanticipated expansion for which there were no plans. They sent out orders to have Capac Yupanqui killed because of this disobedience as he approached Cuzco in triumph. During the following year, Pachacuti sent a new expedition, commanded by a bastard son of the emperor but including in it the heir apparent. This exhibition humbled its enemies triumphantly whether they were from Cuzco or the north of Peru; it even went as far as Ecuador.

This is the moment that the name Chan Chan first appears. It can be found in the chronicle *Compendio y*

Este es el momento en que por primera vez aparece el nombre Chan Chan. Se lo puede ver en la crónica Compendio y Descripción de las Indias Occidentales escrita por Vasquez de Espinoza. Allí, en el capítulo 87: De otras conquistas que hizo Tupac Inga se lee: "de esta provincia (Tumibamba) pasó por su ejército a las provincias de Tiquisambe, Chan Chan", etc. Jorge Zevallos Quiñones, ya citado, señala "numerosos lugares en la provincia de Azuay, en el Ecuador, con el nombre de Chan Chan" y un "río afluente de Guayas también con el nombre de Chan Chan". Asi pues es evidente que el nombre es común en el Norte del país y probablemente vino al Perú con las huestes del príncipe Topa Inga.

El reino norteño, al momento de la conquista abarca una extensión territorial muy grande, desde Tumbes hasta Carabaillo en Lima. Topa Inga llevó al Cuzco a Minchan Caman y puso a gobernar al príncipe heredero que vivía en Huaura, a las puertas de Lima. El hecho de que allí viviese un príncipe tan importante da idea de la seguridad que el gobierno sentía allí a un vástago de la realeza norteña.

El P.B. Cobo en su crónica la fundación de Lima corrobora esta situación. "Antes la venida de los españoles a esta tierra, dice, estaba este valle y comarca muy poblado de indios" "eran dos las naciones que lo habitaban, con lenguas distintas". "Los naturales de Caraguayllo y sus términos eran la de una nación, cuya lengua corre desde allí adelante por el corregimiento de Chancay y banda del septentrión; y desde el mismo pueblo de Caraguayllo hasta el de Pachacama habitaba la otra nación".

Los conjuntos monumentales que componen Chan Chan son nueve. Llevan nombres convencionales: Tschudi, Velarde, Tello, Gran Chimu, Chay huac, Squier, Laberinto y Uhle. En la antigüedad debieron

Descripción de las Indias Occidentales that was written by Vasquez de Espinoza, in chapter 87. Among other conquests that Tupac Inga accomplished, one reads that "from this province (Tumibamba) he moved with his army to the provinces of Tiquisambe, Chan Chan", etc. The previously cited Jorge Zevallos Quiñones points out that "numerous places in the province of Azuay, in Ecuador, possess the name of Chan Chan, and also mentions a river tributary of Guayas that also has the name of Chan Chan. So it is clear that this is a common name in the north of the country, and that it probably arrived in Peru with the army of prince Topa Inga.

At the moment of its conquest, this northern kingdom covered a territorial area that was very large, stretching from Tumbes as far as Carabayllo in Lima. Topa Inga took Minchan Caman to Cuzco with him, and installed as local ruler the heir apparent, who took up residence in Huaura, which is close to Lima. The fact that such an important prince might have lived there gives an idea of the sense of security that the government felt for this offshoot of the more northern royal family.

Father B. Cobo, in his account of the founding of Lima called *La Fundación de Lima* corroborates this information. "Before the arrival of the Spaniards", he says, "this valley and territory was densely populated with Indians. Two different peoples lived in this area, speaking different languages. The people from Caraguayllo constituted one group, with their language being spoken from the "corregimiento" –the district controlled by the local official called a corregidor– of Chancay through the "banda del Septentrión"; and the other people lived in the area between Caraguayllo and Pachacamac."

Chan Chan is made up of nine monumental compounds. They have conventional names: Tschudi,

ser conocidos con los nombres de los reyes Çhimu cuyos restos reposaban en cada uno de ellos.

Mirando una fotografía aérea se advierte su gran parecido en forma, tamaño y distribución. Están ubicados a unos 600 m. de la línea de playas, orientados de Norte a Sur con una única entrada al Norte. Envueltos por grandes murallas de hasta 9 m. de altura en número de dos y tres; muy anchas hacia abajo van adelgazando hacia arriba. Las murallas dejan entre si un espacio a modo de calle que no conduce a ninguna parte, pues las mas de las veces termina en un punto ciego. Debieron construir espacios amortiguados de la fresca temperatura reinante en el lugar. Para el visitante que se mueve de un sitio a otro, quizá no sienta cuan destemplado es el lugar. En cambio un sedentario residente de cualquier conjunto, advierte la frialdad del sitio.

Las grandes puertas de entrada debieron tener a cada lado tallas de madera representando espíritus guardianes. Dos de ellos se han exhumado en el conjunto Rivero. Transpuesta la gran puerta sigue un hermoso patio, casi una plaza, dado su proporción. La manera indígena recata siempre los ingresos mediante cancelas, cortos pasadizos, etc. Asi desde el exterior no se ve el patio principal. El trayecto en línea recta, casi siempre, fue delicadamente eludido. Estas dilaciones, arquitectonicamente crean suspenso, producen sorpresa, pues tras discurrir por un ajustado pasaje se abre generosamente un hermoso espacio. Estos patios o plazas son de ordinario dos. Pero pueden verse también tres, disminuyendo su tamaño a medida que están instalados hacia el interior del edificio.

Pasada la primera plaza que ocupa casi un tercio del espacio total, se sucede un segundo sector de "audiencias" y depósitos. Cada audiencia está situada en un acomodado y digno espacio, a modo de patio pequeño, cercado de muros bajos. Alli mismo está el sitio

Velarde, Tello, Gran Chimu, Chay Huac, Squier, Laberinto and Uhle. In ancient times they must have been known by the names of the Chimu king whose remains reposed in each one.

Looking at an aerial photograph, one notices a great similarity in form, size and distribution. They are situated at about 600 meters from the beach from north to south, and with the only entrance located on the northern side. They are surrounded by two or three thick walls which attain heights of eight meters, and which are very wide at the bottom and progressively thinner as one moves towards the top. Between these walls there is a space, rather like a street, which does not lead anywhere and which very often ends up as a cul-de-sac. They must have constructed these spaces to alleviate the cool temperature in the area. A visitor who moves about from one place to another may perhaps not notice how intemperate the climate actually is in Chan Chan, whereas a sedentary resident in any one of the complexes notices the chill.

The large doors at the entrance must have had carved wooden statues at either side representing guardian spirits. Two of them were found in the Rivero compound. A very striking patio follows the large gate; in fact, it is almost a plaza, in the terms of its size. The Indian style always conceals the entrances. As a result, one does not see the principal patio, or courtyard from the outside. The straight line trajectory was, almost always, avoided. These visual delays, from an architectural viewpoint, create suspense and produce surprises, because after going through a crowded alley one suddenly finds onself confronted by an expansive space. There are normally two of these patios or courtyards, but sometimes three, with their size diminishing in proportion to their proximity to the building's center.

Once past the main plaza, which occupies almost

del asistente. Los depósitos componiendo un conjunto. Empero unos y otros no se mezclan. Las audiencias tienen para si un espacio propio, recogido, íntimo a veces con las paredes decoradas con relieves. El que penetra en este espacio tiene ante sí el estrado de que concede la audiencia y próximo el sitio de su asistente. La confesión, consulta, exposición de un sueño perturbador etc, se producía ante dos personas: el ministro y su ayudante.

Yo he visto la solemne audiencia que todos los días del año concede en el Cuzco el Señor de los Temblores. Ante él los indígenas unos postrados, otros de pie, pero todos muy conmovidos dicen su cuita, unos a altas voces, casi gritando, otros gimiendo o llorando, otros musitando lo suyo y otros por último hablando sólo con los ojos. P. Duviels escribe "se hayan los pecados de los unos y de los otros casi a gritos" (cultura Andina y Represión Cap. II).

Los depósitos están enfilados uno tras otro son de pared medianeras, pequeños. Se advierte que estuvieron hechos para recibir distintas clases de cosas: ají verde, ají seco, algodón sin hilar, algodón hilado en ovillos: blancos pardo, fifo, maní, porotes, yucas, pescado seco, mantas. Los conjuntos que venimos comentando son muchos, unos más importantes que otros como si los dignatarios que se sentaban en las audiencias fuesen unos mas famosos que otro, más acertados en dar soluciones, prescribir remedios, impartir consuelo, etc. Asimismo los depósitos contiguos están en relación con el prestigio de las audiencias. Estos conjuntos, de un modo muy general, ocupa la segunda tercera parte del espacio quedando un tercer espacio, postrero, constituido por cerrales o albercas, en donde probablemente se cocinó, se hizo abluciones, se comió y bebió en común, ya descargados de preocupaciones y penas.

Queda por considerar las tumbas regias. Se trata

one third of the total space one comes to a second sector of the niched chambers that are called "audiencias", as well as some storerooms. Each "audiencia" is located in an accommodating and fitting space, like a small courtyard, and surrounded by small walls. One finds there the place occupied by the assistant, as well as a group of storerooms, but the two don't mix. The "audiencias" have their own area, secluded and at times intimate, with the walls decorated with reliefs. When you enter this area, you find a platform in front of you, where the official conducting the "audiencia" sits, and nearby the space reserved for his assistant. So it was that a confession, a consultation or the explanation of a disturbing dream all occurred in the presence of these two people: the offical and his assistant.

I have seen the solemn audience granted each day of the year in Cuzco by the Lord of Earthquakes. Before him, there are Indians, some of whom are prostrated on the floor while other are on their feet; all are very affected emotionally, saying their "cuita" - some in high voices, that is to say almost shouting, while others are groaning and weeping, or mumbling their words in low voices. Finally, there are those who speak only through the expressions in their eyes. P. Duviols writes: "The sins of the various people assembled are heard almost as shouts" *(Cultura Andina y Represión,* Chapter II).

The storerooms are lined up, one after the other, the size of the walls is small or intermediate. One notices that they were made to received different types of things: green or dried chili, cotton in either its crude state or spunned into balls of yarn of different colors - white, darkish gray or brown, "fifo" (faded lilac); peanuts, beans, yuccas, dried fish, woolen blankets, etc.. The areas that we are talking about are much more important than other ones, as though the dignitaries

de grandes plataformas que por lo general están instaladas en la parte final del monumento pero rodeados de un espacio especial. Cada plataforma tiene en lo alto y al centro una gran cámara para el rey y en torno muy ordenadamente otras muchas cámaras menores para sus mujeres y servidores. La primera de estas tumbas regis pudo ser la huaca Tacayname lejos de Chan Chan fuese programado. Quiza las siguientes pudieron ser otras Huacas: (El obispo, Toledo, Conchas) ya instalados en Chan Chan pero desprovistas de todo aparato arquitectónico de murallas, patios, audiencias, etc. Un paso más adelante quiza fueron los conjuntos laberinte y Squier que tienen sus plataformas regias fuera de los conjuntos amurallados.

La sociedad Chimú, después de anexar para sí, Lambayeque, desplegó un brillante estilo de vida: la orfebrería, el gusto por hamaqueros, pertaderas de litera, vestidos de plumas, afeites y peinados según la ocasión. La Arquitectura probablemente ganó mucho, asi mismo el protocolo, la danza y el innegable encanto de la recitación de genealogías que en cierto modo está relacionado con la poesía.

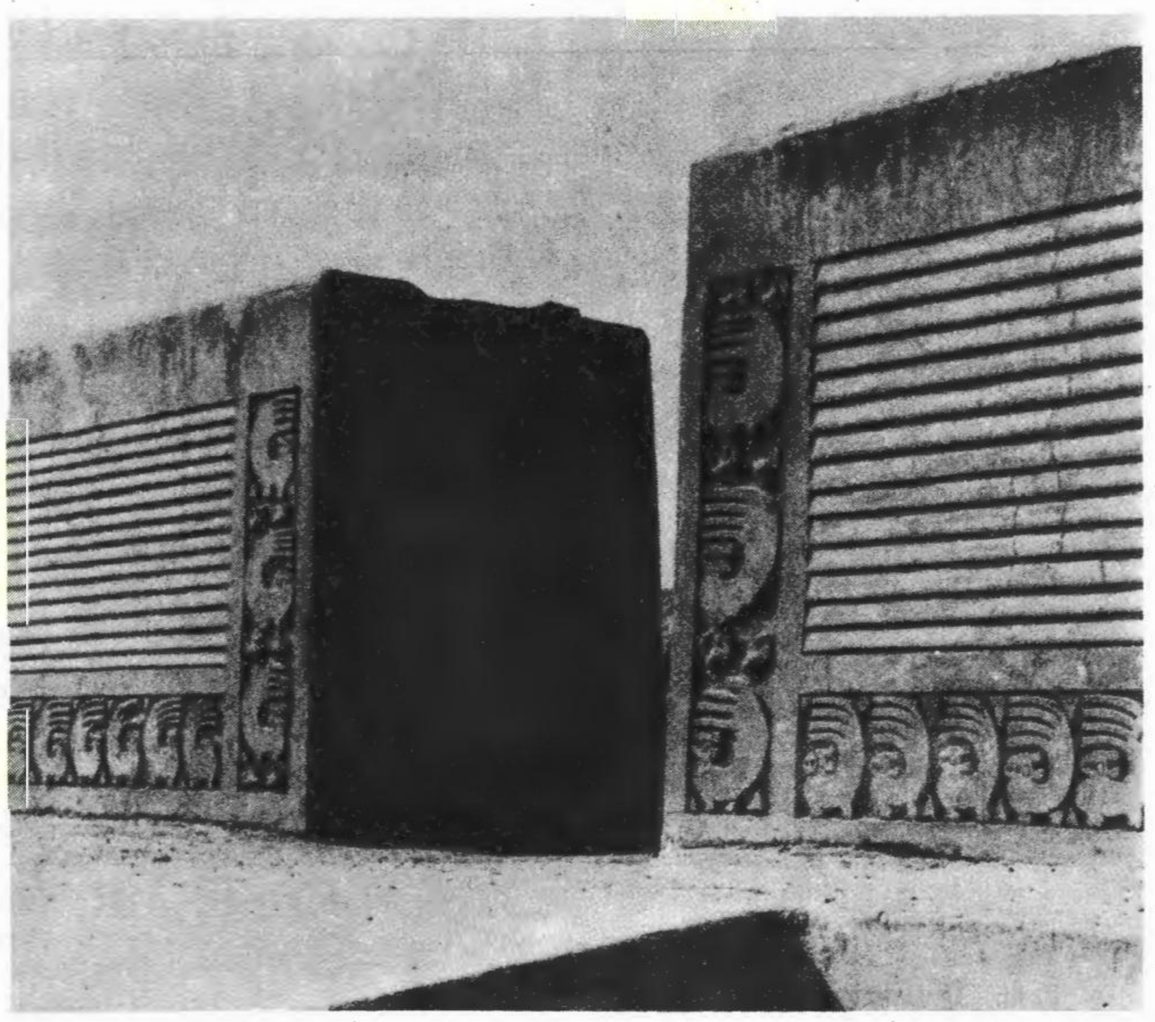
Pedro Cieza de León, escribe: "los señores naturales de ellos (los llanos) fueron muy temidos antiguamente y obedecidos por sus súbditos, y servían con gran aparato según su usanza, trayendo consigo indios truhanes y bailadores, que siempre les estaban festejando y otros continuo tañian y cantaban. Tenían muchas mujeres procurando que fuesen las más hermosas que pudiesen hallar, y cada señor en su valle tenía sus aposentos grandes, con muchos pilares de adobes y grandes terrados y otros portales cubiertos con esteras y en el círculo de esta casa había una plaza grande donde hacían sus bailes" (la crónica del Perú cap. LXI). Añade: "los señores sus bailes" (la crónica del Perú cap. LXI). Añade: "los señores naturales de estos valles fue-

who sat in the "audiencias" were in some cases more famous than their colleagues - perhaps because they were more accurate in giving solutions, in prescribing remedies and in offering consolation. One finds, too, that the adjacent storerooms are commensurate with the prestige of the "audiencias." These areas all together, in a general sense, occupy two thirds of the overall space leaving a final area that is made up of yards and reservoirs. It was here, probably, that people cooked, ate, drank and washed themselves, with their minds free of anxieties and problems.

There remain to be discussed the royal tombs. These are large platforms which are generally installed in the final part of the structure, but surrounded by a special space. Each platform has at its center and high point an extensive chamber for the king, while all around there are generally many chambers of lesser importance for his women and servants. The first of these royal chambers could be the Tacaynamo huaca, or holy place far from Chan Chan. Perhaps the other could be huacas (El Obispo, Toledo, Conchas). which, now actually installed within Chan Chan, lack what we expect from architecture: walls, patios, audiencias, etc. A little further on, perhaps, were the Laberinto and Squier compounds, whose royal platforms are located outside the walled compounds.

Chimu society, after annexing Lambayeque, developed a brilliant life style: metalworking activity, the taste for hammock-bearers and litter-carriers, feather-textile outfits, make-up and hair styles, all in accordance with the occasion. Architecture probably improved a lot, as did protocol, the dance and the undeniable recitals of genealogies which to a certain degree are related to poetry.

Pedro Cieza de Leon writes that "The lords of the flat coast were very much feared in ancient times, and



ron estimados y acatados por sus súbditos: todavía lo son, los que han quedado y andan acompañados y muy servidos de mujeres y criados y tienen sus porteros y guardas" (La crónica Cap. LXII). Y el P. Las Casas que no estuvo en el Perú, pero si muy informado escribe: "los señores de los llanos servianse con grandes ceremonias; siempre que caminaban era en hamaca y le mismo en ello llevaban a sus mujeres; y al mayor señor se mostraba en llevar más hombres que llevasen hamacas" "Y asi había señor en los llanos que llevaba en sus caminos docientos y trescientos hamaqueros suyos y de sus mujeres" "Mostraban en mas su autoridad, que cada vez que salían de casa, llevaban tres o cuatro trompetas que son como clarines, y sus truhanes, que los están solaceando mientras comen y beben y diciendo gracias. Lo mismo para sus mujeres no faltan truhanos" (Las antiguas gentes del Perú cap. XXIII).

Hay en este Reino norteño un secreto anhelo de

were obeyed by their subjects, who served them with great pomp. They brought with them clowns and dancers who were always amusing them, and there were others who danced and entertained in other ways. They had many women, and always looked for the most beautiful; and each lord had his large residence, with many adobe pillars and large flat roofs, and entry halls replete with mats. In the center of each house there was a plaza where dances were performed" (*La Crónica del Perú,* Chapter LXI). He adds that "the lords of these valleys were esteemed and held in high respect by their subjects; those who are still around, still enjoy this respect, and you see them accompanied by women and well looked after by maids, porters and guards" (*La Crónica,* Chapter LXVII). Las Casas never actually went to Peru, but he was very well informed about the area. He tells us that, "The ruling lords of the flat coastal areas were well tended with notable ceremonies. Whenever they went out, it was in a portable hammock, and this method of conveyance was also used by their women. The person who had the most hammock bearers enjoyed the most prestige, and in one case there was a particular lord who made his trips, borne by two hundred and thirty hammock bearers for his wife and himself. Another way of demonstrating their authority, was by the sort of escort that accompanied them when they left their houses; some used to take three or four trumpets, which are like bugles, as well as their jesters, who went along to amuse them while they ate and drank, Their women also had at their disposition all the jesters that they wanted (*Las antiguas gentes del Perú,* Chapter XXIII).

One detects in this northern kingdom evidence of a secret desire to fly. One notes the great pyramidal structures with beautiful ramps, as though pleasure was derived from going up them to high places, like birds

Pag. 14. Area del Reino Chimú (mapa).
Pag. 18. Cuadro Cronológico de las culturas Pre-Colombinas.
Pag. 22. Chan-Chan, área residencial.
Pag. 23. Chan-Chan. Grupo residencial Tschudi.
Pag. 24. Iconografía. Personajes típicos Chimú.
Pag. 28. Grupo Tschudi. Escena de pezca en alto relieve.
Pag. 30. Venado en plata repujada. Chimu-Inca.
Pag. 34. Disco en plata repujada. Iconografía y decoración típica Chimú.
Pag. 35. Chan-Chan. Friso en alto relieve en barro. Portada en grupo Tschudi.
Pag. 38. Ruinas de Chan-Chan. Grupo Tschudi.
Pag. 40. Cerámica. Cabeza con gran ornamento de inspiración arquitectónica coronada con 2 felinos.
Pag. 68. Portada en barro reconstruída en Chan-Chan.

Page 14. Area of the kingdom of Chimu.
Page 18. Chronological chart of the pre-Columbian cultures.
Page 22. Residential area, Chan-Chan.
Page 23. Tschudi residential group, Chan-Chan.
Page 24. Iconography. Typical personages of Chimu.
Page 28. Tschudi group. High relief fishing scene.
Page 30. Embossed silver deer, Chimu-Inca.
Page 34. Embossed silver disc. Typical Chimu iconography and decoration.
Page 35. Chan Chan, high relief mud frieze. Gateway in the Tschudi group.
Page 38. Chan-Chan ruins. Tschudi group.
Page 40. Ceramic. Head with big ornament and architectural characteristics crowned with 2 felines.
Page 68. Reconstructed mud gateway in Chan-Chan.

volar. Se advierte en sus altos monumentos de forma piramidal con hermosas rampas. El gusto por ascender por ellas a lo alto señoreando cimo las aves, el espléndido verdor de los valles. También se da en un reiterado empleo de literas y hamacas que no representan solo la comodidad del ser transpertados de esta manera, sino la evación de tocar con los pies al suelo. El señor, asi llevado iba en trance de vuelo.

El uso de tapices a modo de alfombras, esteras y otros recursos para no hollar el suelo. Todo esto recuerda al legendario Fonga Sigde que molia conchas y preparaba con ella polvos para esparcir por el camino que su señor debía pisar. El fue inventor de alfombras mágicas que permitian caminar sin tocar directamente el suelo. Cabe volar.

Los bellísimos vestidos de plumas que reunen el encanto de los colores brillantes y el simbolismo del vuelo. Los señores así vestidos, trascendían. Las plumas les comunicaban fuerza, gracia y el incomparable poder de volar.

Según Cabello de Valboa el rey Naymlap "habiendo vivido muchos años en paz y quietud le vino el tiempo de su muerte y porque no entendiesen sus vasallos que tenía la muerte jurisdicción sobre el le sepultaron escondidamente y publicaron por toda la tierra, que el (por su misma virtud) había tomado alas con lo cual cristaliza el recóndito anhelo de volar, acaso como aves del mar.

A Jimenez Borja

rising above the resplendent verdure of the valleys. Also in evidence is the reiterated use of litters and hammocks, which not only represents a comfortable way of being transported, but also the avoidance of touching the ground with one's feet. Borne along in this manner, the lord seemed on the threshold of flight.

The use of tapestry textiles, like carpets, mats and other objects, to cover the floor –evokes memories of the legendary Fonga Sigde who ground up or pounded sea shells into powder which he could then strew on the ground on which his master would tread. We have here a sort of inventor of a magic carpet which enabled one to walk on the ground without directly touching it.

Then there are the very exquisite feather vestments which combine the charm of brilliant colors and the symbolism of flight. The lords who were dressed in this way had a special transcendental aura: the feathers transmitted to them force, grace and the incomparable power of flight.

According to Cabello de Valboa, the king Naymlap "having lived for many years in peace and tranquillity, finally died. But his vassals were unable to comprehend that death had exercised its dominion over him; so they buried him clandestinely, and announced throughout the land that he, through his own virtue, had taken to the air with wings." It is a story that crystallizes the recondite longing to fly, perhaps like the birds of the sea.

CERAMICA
CERAMICS

CHIMU. Cabeza con gran ornamento imitando elementos arquitectónicos rematado por dos felinos sujetando personaje. 19 cms.

CHIMU. Highly decorated head with designs which suggest architectonic elements with two felines dominating a human figure. 19 cms.

EPOCA CHIMU
THE CHIMU PERIOD

Hace mas de quinientos años en la Costa Norte del Perú existía un reino prehistórico muy rico y temido, cuyos monarcas habían ido ampliando su poder territorial mediante pactos o conquistas. En el último tercio del siglo XV el rey Minchan Zaman llevó su dinastía al ápice de la expansión e implantó su férula sobre todas las etnias y naciones que por entonces poblaban el litoral desde Tumbes hasta Paramonga, acercándose triunfante a la región de Lima, por el sur, y a la de Guayaquil, por el norte.

Ese fue el reino que hoy llamamos Chimú, el más densamente poblado de aquel tiempo. Cuando contemplamos las nobles ruinas de su capital sacro-política cercanas a la actual ciudad de Trujillo, conocidas universalmente bajo el misterioso nombre de Chan-Chan, es casi imposible sustraer el espíritu a la emoción que despierta tanta gloria deshecha en tan pasmosa extensión perimetral. Por sobre la desolación de sus pampas absolutamente vacías de cualquier mínimo verde vital surgen los relatos de tantos tesoros sacados a luz por la brutal huaquería, y las sospechas de otros muchos aún por ubicar, insinuándonos mas excitantes evocaciones de las que museo o libro alguno puedan dar.

La base heurística para reconstruir aquel pasado escasea por demás. Aunque el reino Chimú en el orden cronológico pertenece, mas o menos, a la protohistoria peruana, las fuentes de que pueda echar mano el investigador son evidentemente pocas: una o dos alusiones utilizables en las crónicas clásicas, algunos acápites de la *Crónica Anónima de Trujillo* (escrita en las primeras décadas del siglo XVII), y varios estudios arqueológicos sobre las formas de vida de aquel pueblo, hechos por notables espe-

More than five hundred years ago on the north coast of Peru, there existed a prehistoric kingdom that was rich and feared, and whose monarchs had been augmenting its territorial possessions by means of pacts or conquests. In the last third of the fifteenth century. King Minchan Zaman brought his dynasty to the pinnacle of its expansion by establishing his authority over the various ethnic groups and peoples which at that time inhabited the coast from Tumbes south to Paramonga. He thus drew close to Lima, in the south, and to Guayaquil, in the north.

This was the kingdom which we today call Chimu, and which in its time was the most densely populated of that period When we contemplate the noble ruins of its politico—religious capital, near to the present day city of Trujillo and known universally by the mysterious name of Chan Chan, it is almost impossible to subtract the spirit from the emotion inspired by such glory now undone in such a marvelous territorial expanse. For among the desolation of those areas of ground devoid of even the most minimal hint of green, there surge forth the accounts of so many treasures discovered and brutally exhumed by "huaqueros" —grave robbers— as well as presages of still more to come. They augur more exciting evocations of the past than any museum or book can hope to offer.

The heuristic base for reconstructing that past is too scarce. Although the Chimu kingdom belongs in chronological order to more or less the protohistory of Peru, the sources which can enthrall the researcher are evidently few and far between: one or two usable allusions to the traditional chroniclers, a few points from the *Crónica*

CHIMU.— Botella en forma circular con dos pequeños venados. 22 cms.

CHIMU. Circular ceramic vessel with hollow interior and two small deer. Height 22 cms.

cialistas.

Con esta magra documentación, y atendiendo sobre todo a los arqueólogos, únicos "brujos" tecnológicos a quienes creer y en sus búsquedas confiar, vale la pena, cautamente, emprender la fascinante evocación del Chimú.

I

El "tempo" cultural en que nace la época Chimú corresponde a los finales del período llamado Horizonte Medio. Por tanto, éste le antecede inmediatamente y sin duda en buena parte la prohija. El Horizonte Medio es una conocida denominación arqueológica para convertir en una unidad de estudio la formidable aleación serrano-costeña que hacia el siglo VIII de nuestra era empezó juntando a vario ritmo ideologías y técnicas, alcanzando a crear un clima mental que, por su arcaismo y diametral oposición al nuestro, nunca llegaremos a aprehender. Durante el Horizonte Medio parece haberse establecido en todo el Perú, y, por lo que nos interesa, en plena Costa Norte integramente, la aceptación de cierta nueva filosofía religiosa procedente del altiplano, y con ella los cambios materiales con que por necesidad hubo de manifestarse.

Se observa esto muy bien en la iconografía cultista y en la arquitectura de la costa. No se ha establecido aún el itinerario que siguiera hasta el litoral la densa onda cultural de Tiahuanaco-Pachacamac-Huari: si bajando de sur a norte o en lento desembalse a través de todas las quebradas de ceja; si la impuso el discutido Imperio Huari, o catequizadores especiales, en la ósmosis intelectual que caracteriza el ir y venir de gentes inmemorialmente comuni-

Anónima de Trujillo (Which was written in the first decades of the 17th century), and various archaeological studies in which notable specialists have covered the way of life of those people.

With this meager documentation, and with due attention to the archaeologists, the sole technological "witch doctors" in whom one can believe, and in whose research one can trust, it is time to embark upon the very worthwhile evocation of the Chimus.

I

The cultural period in which the Chimu period originates corresponds to the final stages of that we call the Middle Horizon. So this immediately precedes it and without a doubt adopts much of it. The Middle Horizon is an established archaeological time frame which enables us to convert into a unit that is convenient for study, a specific historical experience: the formidable union between the highlands and the coast which, towards 800 AD, began to bring together at a varying pace a series of ideologies and techniques. The result was the creation of a mental atmosphere which we will never be able to comprehend, because of its archaism and diametrically opposite approach to our own world—view. It was during this Middle Horizon that there was established throughout all Peru, and specifically on the north coast, a new religious philosophy which had originated on the Altiplano and which brought with it corresponding material changes.

This can be clearly seen in the cultist iconography and in the architecture on the coast. As yet, the path followed by the significant cultural experience furnished by

CHIMU.– Botella en forma de herradura rematada con figuras de pato y gollete. 25 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, horseshoe-shaped, and surmounted by duck effigy figure and flaring spout. Height 25 cms.

de plano a la *Crónica Anónima de Trujillo* (¿1604? ¿1610?) y empezar su relato pormenorizando con la figura de Tacaynamo, personaje primordial que en una balsa de palos llegó a la costa de la actual Trujillo, procedente "de la otra parte del mar", enviado a gobernar esta tierra. Para cuando los españoles redactores de la *Crónica* oyeron relatarlo a alguien de la raza yunga, la gente aborígen había olvidado ya por entero el nombre del lugar de donde venía con órdenes precisas Tacaynamo, y unicamente se le recordaba como "gran Señor que usaba paños de algodón en sus partes pudendas y ciertos polvos amarillos con que pintaba su rostro." Rasgos importantes, pero, como es bien sabido, ya en uso entre los aristócratas de la costa, de acuerdo a lo que encuentra la arqueología en tumbas mucho más antiguas.

Tacaymano podría ser la cobertura factual de algún grupo inmigrante conquistador, y en tal caso no haber existido nunca como hombre. Tal figura de interpretación la conocen muy bien los antropólogos etnólogos, y la han aplicado en todos los continentes en casos parecidos. Entre nosotros Tacaynamo recuerda en seguida a otro famosísimo viajero, el lambayecano Naimlap; ambos en pareja han sido presentados una y otra vez, sin que faltaran algunos escritores que entusiastamente intentaron sincretizarlos. Debería estudiarse con mas prudencia todo esto, pues, si olvidamos el uso de las balsas marinas, hay entre ambos caudillos un desconcierto cronológico y graves diferencias.

Por otro lado, la aparición de Tacaynamo ocurre en tiempos que han dejado atrás los bellos mitos costeros, si atendemos al cómputo de las edades, y en resumen bien podría haber sido un auténtico personaje

clear if they came down to the coast, from the south up to the north.

Nor is it certain if this new philosophy was imposed by the highly discussed Huari Empire, or by special catechisers, in the intellectual osmosis which characterizes the coming and going of people immemorably in touch within each other.

It is common for writers who explain the phenomenon of a Chimu Culture to use as a preference base the *Crónica Anónima de Trujillo,* whose publication date is uncertain, but which appears to be either 1604 or 1610. They begin their detailed accounts with Tacaynamo, a personage of primordial importance who arrived at the coast of present—day Trujillo in a raft of logs or timbers. He came "from the other part of the sea", and was sent to govern this land. By the time the Spaniards who published their chronicles heard the story from someone of the Yunga race, the local indigenous people had completely forgotten the name of the place from which Tacaymano, with his specific orders, had come; they only remembered him as a great lord who used panels of cotton cloth to cover the intimate parts of his body, and certain types of yellow powder with which he painted his face. Important characteristics, no doubt but as is well known from archaeological evidence from much older tombs, ones that were used by the aristocratic elements of the coast long before.

Tacaymano could well be a generic or factual symbolic representative of some conquering immigrant group, in which case he would never actually have existed as a man. Ethnological anthropologists are familiar with this sort of interpretative figure, and have used this approach in all the continents of the world. Between our-

CHIMU.— Cabeza imitando metalurgia con 2 picos y asa puente estilo Lambayeque. 22 cms.

CHIMU.– Cabeza de personaje sonriente. Influencia heredada de la cultura Moche. 12 cms.

CHIMU.— Botella con representación de deidades combatiendo en alto relieve. 25 cms.

CHIMU. Ceramic vessel of a type of head found in gold and silver masks, and with a bridge joining two ogival spouts characteristic of Lambayeque. Height 22 cms.

CHIMU. Ceramic vessel depicting a smiling personage with Moche influence. Height 12 cms.

CHIMU. Globular ceramic vessel, with relief motifs of deities fighting. Height 25 cms.

humano. No cabe extenderse más a este respecto, pero me tienta decir que el sufijo NAMU de su nombre tiene evidencia de uso unipersonal, nunca grupal. Consta así en un gran número de nombres yungas registrados en los padrones tributarios de los siglos XVI a XVIII, correspondientes a los indios de toda la comarca Chimú.

La *Crónica Anónima* trae también la lista de los dinastas provenientes de la sucesión de Tacaynamo, catorce agnados usuarios del poder real que, con varia suerte, gobiernan la etnia hasta el arribo de los europeos españoles. Es una lista muy importante, pese a sus sospechosas aunque para un heurista bastante justificadas irregularidades, y la damos a continuación:

1) TACAYNAMO.

2) GUACRI CAUR, su hijo. Completó los esfuerzos de su progenitor y fue tenido como monarca por todos los indios principales del valle.

3) ÑANCENPINCO, hijo del anterior, y el primero con quien comienza la política de expansión territorial. Al morir dominaba desde sus cabeceras serranas los valles de Chicama, Moche y Virú, alcanzando por el sur hasta el de Santa, cuya región parece era conocida entonces con el nombre de Mayao; y por el norte hasta San Pedro de Lloc y Jequetepeque.

4 a 11) Según la *Crónica Anónima* del siglo XVII, que estamos glosando, tras Ñancenpinco se suceden siete jerarcas cuyos nombres estaban ya olvidados, y su referencia es: "fueron sucediendo siete caciques." Este confuso hueco genealógico debe ser tenido en cuenta por los chimuólogos del futuro, si acaso se tentara calcular una justa fecha calendárica para Tacaynamo.

12) MINCHAN ZAMAN. El gran rey guerrero, conquistador de la costa "hasta

selves, Tacaynamo reminds us right away of another very famous traveller, Naymlap from Lambayeque; both have been presented as a pair, over and over again, and there has never been a shortage of writers ready to syncretize them. All of this needs to be studied with more prudence, for if we forget the common use of the sea rafts, we find that there exists a disconcerting chronology, as well as major differences, between the two "caudillos", or strongmen.

Worthy of note is the fact that the appearance of Tacaynamo occurs at a time which has bequeathed the most colorful myths pertaining to the coast, if we calculate time factors. So he could have been a real human being. It is not relevant to elaborate further on this theme, but I am tempted to note that the suffix NAMU with which his name ends provides evidence of unipersonal use, and never of group usage. The same thing is found in a great many Yunga names in the tax paying poll lists for the 16th and 17th centuries that apply to the Indian population in Chimu territory.

The *Crónica Anónima* also furnishes the list of the dynasties that succeed Tacaynamo: fourteen dispensers of the royal power, who one after the other, and with varying degrees of fortune, govern the ethnic community until the arrival of the Spaniards. It is a very important list, in spite of its suspicious irregularities —although for a heurist these would be considered justified. The list is as follows:

1. TACAYNAMO

2. GUACRI CAUR, his son. He completed the work of his father, and was hailed as monarch by all the most illustrious Indian leaders of the valley.

3. ÑANCENPINCO, son of Guacri Caur, was the first of the rulers to begin the

CHIMU.— Botella de dos cuerpos. Decoración de pelícanos sujetando un pez raya. 21 cms.
CHIMU.— Botella, Cabeza y alto relieve representando monos. 20 cms.

CHIMU.— Botella representando combate de deidades marinas. 21 cms.

CHIMU. Ceramic vessel depicting pelicans subdving a ray fish. Height 21 cms.

CHIMU. Ceramic vessel with monkey motifs in relief. Height 20 cms.

CHIMU. Stirrup-spout jar with marine deities locked in combat. Height 21 cms.

Carabaillo y Tumbes que son mas de docientas leguas". Este monarca alcanzó tan grande fama, acumuló tantas riquezas y vasallos, que terminó por tentar al diablo de la envidia. Sus naturales enemigos, los quechuas del Cusco, reconocieron su grandeza dándole públicamente el nombre de Capac, el Chimu-Capac; mas, a la postre fueron sus victimarios. Minchan Zaman era adorado por su gente como a verdadero hijo de los dioses, consenso que bien pudo haberle permitido fundar un imperio yunga. Para ello, partiendo de su sacralización personal, tenía inmensos recursos naturales y la ciega aceptación popular.

Mas el destino no le dió tiempo. Están contestes todas la crónicas aprovechables en decir que por ese tiempo de gloria chimú bajaron del sur serrano los ejércitos de Tupac Inca Yupanqui y, empleando técnicas de guerra desconocidas por los yungas, conquistaron Chan-Chan, "matando mucho número de yndios y quitandoles el oro, plata y otras cosas que tenían." Minchan Zamán, vencido y prisionero, fué llevado al Cusco y ahí el Inca le dió a su hermana por mujer. Pero hasta su muerte nunca más pudo contemplar otra vez a la diosa Mar.

13) CHUMUN CAUR, hijo de Minchan Zaman y de una princesa de la región de Huaura. Siendo niño fué traído a Chan-Chan por orden del Inca para que asumiera el trono de sus mayores. Su minoridad fué muy bien aprovechada por los políticos quechuas para mediatizar y desmontar el reino Chimú. Dice la Crónica que a partir de Chumun Caur quedaron estos reyes de tributarios del Cusco, y con ellos todos los pueblos norcosteños.

Leyendo entre lineas la documentación más temprana que nos queda de la colonización española de la Costa Norte, puede

policy of territorial expansion. At the time of his death he held sway from his highland redoubts to the Chicama, Moche and Viru valleys and reached as far south as Santa, whose region seems to have been known by the name of Mayao. In the north, his territorial limitations were San Pedro de Lloc and Jequetepeque.

4.to II. According to the *Crónica Anónima* of the 17th century, which we are commenting on, there were seven hierarchic rulers after Ñancenpinco whose names are now forgotten. The sort of reference to them that one finds is that "seven rulers followed each other in succession." This confused genealogical gap must be taken into consideration in the future by Chimuologists –specialists who study the Chimu culture– if any attempt is to be made to come up with a reasonable calendrical date for Tacaymano.

12. MINCHAN ZAMAN. This was the great warrior king, the conqueror of the coast "from Carabaillo to Tumbez, which is a distance of two hundred leagues." This ruler attained such fame, and accumulated so much wealth and vassals, that he ended up by tempting even the devil into envy. His natural enemies, the Quechuas from the Cuzco area, recognized his prestige by attributing to him the name of Capac –the Chimu–Capac; however, in the end, they were to preside over his demise. Minchan Zaman was adored by his people, as though he were a true child of the gods, and this reputation could well have enabled him to found a Yunga Empire, in order to do so, he had as a start his personal sacred status in his favor, as well as immense natural resources and the blind allegiance of his people.

But destiny was not disposed to give him

CHIMU. — Botellas representando personaje con diferentes decorados. 22 cms., 21 cms., 20 cms.

CHIMU. — Botella. Personaje con alto relieve representando zorros. 22 cms.

CHIMU. Three ceramic globular jars, each with geometric decoration and surmounted by an effigy head. Height, left to right 22, 21 and 20 cms.

CHIMU. Globular ceramic vessel with fox designs surmounted by an imposing human head. Height 22 cms.

CHIMU.— Cabeza de gran calidad con orejeras y turbante. 22 cms.

CHIMU-INCA.— Cabeza con tubo de salida o paccha para ofrendas. 22 cms.

CHIMU INCA.— Personaje sonriente. 17 cms.

CHIMU.— Personaje con tocado. 22 cms.

CHIMU.– Personaje Sujetando ostras. 21 cms.

CHIMU.— Personaje sentado con tambor. 33 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, portrait of an imposing figure wearing a turban and ornate ear–plugs. Height 22 cms.

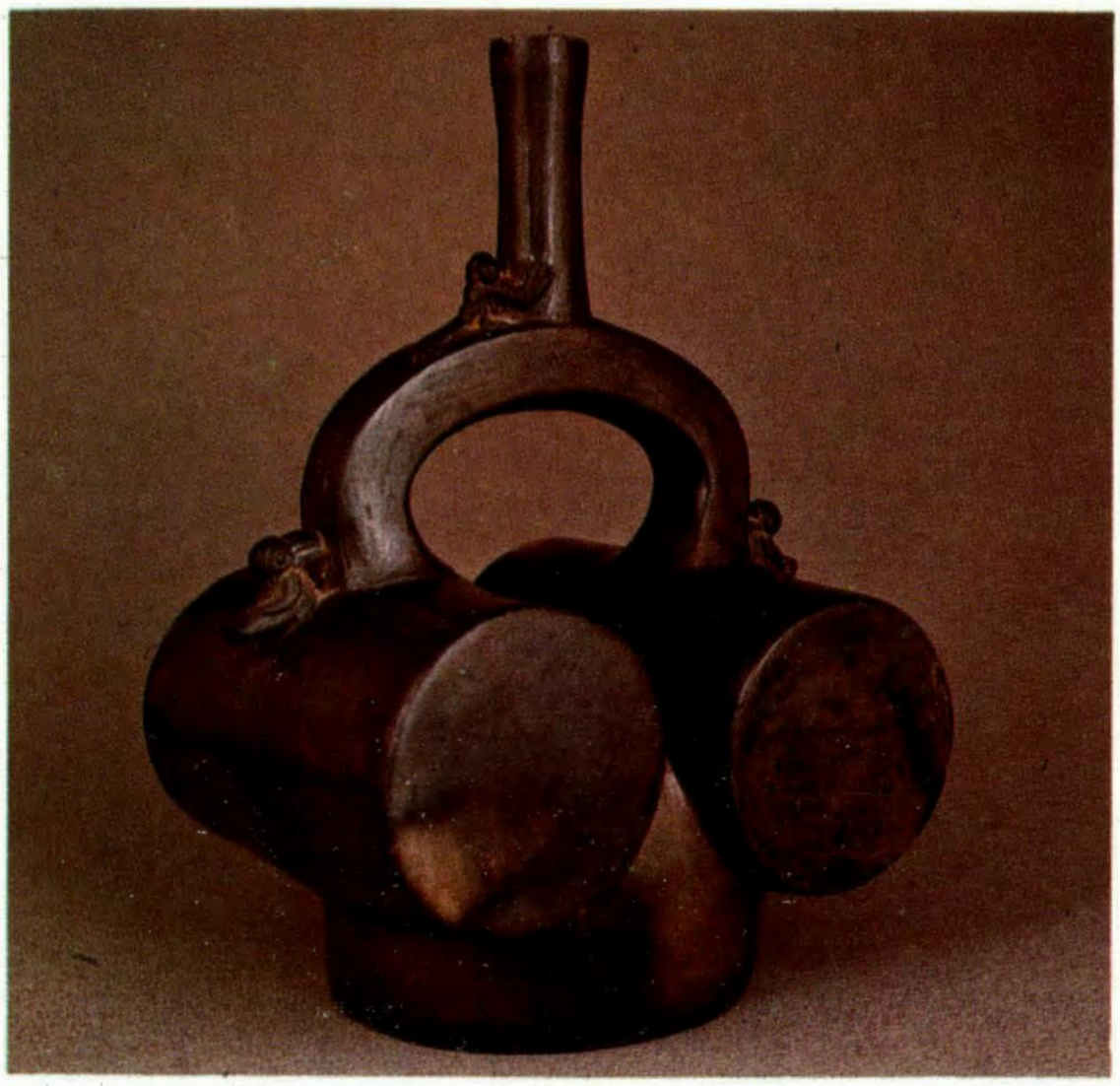
CHIMU. Ceramic hollow portrait vessel, with broad circular spout that was possibly a "paccha" for religious offerings. Height 22 cms.

CHIMU–INCA. Ceramic effigy vessel of a smiling personage. Height 17 cms.

CHIMU. Personage with headdress. 22 cms.

CHIMU. Ceramic effigy vessel of a personage holding an oyster. Height 21 cms.

CHIMU. Ceramic effigy vessel of a seated drummer. Height 33 cms.



pensarse que los amautas, consejeros del Inca, hubieron de cambiar los rígidos esquemas que implantaban a toda nación conquistada, creando para esta parte del territorio algunas variantes inteligentemente suavizadas. Es posible entenderlo si recordamos que las naciones del litoral estaban compuestas por pueblos cuyos antepasados habían creado y vivido altas culturas, y la visión del mundo era en ellos mucho más elaborada por la natural decantación secular. Tras la conquista incaica parece haber ido surgiendo aquí una comprensión realista y pacífica con el conquistador porque éste en vez de humillar administró. Las aristocracias regionales fueron respetadas y, de hecho, muy favorecidas, los viejos dioses quedaron intocados y en su pleno uso inmemorial las lenguas de cada valle.

Ganada así la confianza pudo aplicarse más facilmente la regla tributaria y la organización demográfica decimal, en que aquella se sustentaba. Tal parece que después de Minchan Zaman hasta la llegada de Francisco Pizarro (unos 80 años, aproximadamente) el reino Chimú gozó de paz, si descontamos una rebelión que el propio Huayna Capac dominó a sangre y fuego, y la resistencia de los señores del valle de Jayanca (Lambayeque), apuntada por Cabello de Balboa.

Volvamos a los últimos descendientes de Tacaynamo: 14) GUAMAN CHUMU. Dice el cronista que este monarca "governó toda la tierra." Pudo haber conocido a Huayna Capac cuando el Inca estuvo en Chan-Chan. Algunos documentos inéditos sobre el cacicazgo de Mansiche difieren del orden dinástico registrado en la *Crónica Anónima* durante el tiempo de Guaman Chumu.

time. All the available historical accounts corroborate one another in recounting that it was at this highpoint of Chimu glory that the armies of Tupac Inca Yupanqui swept down from the southern highlands. They employed techniques of war unknown to the Yungas and conquered Chan Chan, "killing many Indians and taking from them gold, silver and other possessions." Minchan Zaman, defeated and now a prisoner, was taken up to Cuzco where the Inca gave him his sister as a wife. But as long as he lived, he never again could contemplate the Goddess of the Sea.

13. CHUMUN CAUR was the son of Minchan Zaman and of a princess from the Huaura region. As a child, he was taken to Cuzco by order of the Inca in order to take over the throne of his parents. His youth was amply exploited by the Quechua politicians as they went about dismantling the kingdom of the Chimus. The *Crónica* tells us that from Chumun Caur onwards, these kings were mere taxpayers of the Cuzco government, as were all the northern coastal peoples.

If we read between the lines in the earliest documentation that is available on the subject of Spanish colonilization of the north coast, one can easily think that the "amautas", those special advisers to the Inca, must have changed the rigid governing formats that they imposed on each conquered nation, creating for this part of their territory varying and somewhat modified systems. We could understand it if we remember that the nations of the coast were composed of peoples whose ancestors had built up and lived in highly cultural environments; also, their world—view was much more developed as a consequence of natural secular decantation. After the Inca

CHIMU.— Botella representando dos cilindros, pajaritos en el encuentro con el arco. 19 cms.

CHIMU.— Botella en forma de mazo. 19 cms.

CHIMU.— Botella muy estilizada representando personaje con vasija. 21 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel composed of two cylindrical shapes, and with two small birds. Height 19 cms.

CHIMU. Ceramic vessel in form of a mace. Height 19 cms.

CHIMU. Stylized oval–shaped ceramic vessel depicting a personage with a bowl. Height 21 cms.

15) ANCOCUYUCH. Hijo del anterior. Fué autorizado por el Inca para dividir la costa en señoríos por valle. Murió inesperadamente sin sucesión.

16) CAJA CIMCIM. Hermano de Ancocuyuch y su forzado heredero en el mando, entonces ya muy venido a menos por la fragmentación señorial del territorio Chimú. Estando en el gobierno aparecieron los españoles en Tumbes.

II

La característica cultural de la época Chimú está en la capacidad espléndida de sus artesanos para manifestarse profesionalmente en los objetos suntuarios con que se atendía el rito funerario y la manera de vivir de la aristocracia. La orfebrería, la cerámica cultista, los textiles especiales, la arquitectura y las artes menores de la madera y la plástica popular representan en el Intermedio Tardío lo mejor del esfuerzo ofrendado a la divinidad.

Herederos del genial naturalismo de Moche los artistas yungas resumen magistralmente aquella corriente, y la sujetan a las nuevas ideas originadas en las tierras altas del sur, resultando de la mezcla algo nuevo, con ser, sin embargo, tan viejo para los ojos del arqueólogo.

En la metalurgia y, por supuesto, aún más en la orfebrería, se puede observar en los chimú la acomodación de las tradiciones metalistas de Vicús y Lambayeque con el diseño de las ideologías serranas. Para las armas y la parafernalia agrominera aparece por primera vez en la costa el uso del cobre templado y del bronce, produciéndose una verdadera revolución en beneficio de la mejor consistencia y mayor duración de los artefactos.

conquest there appears to have sprung up in the mind of the conqueror a more realistic and peace—oriented attitude, because instead of humiliating his subjects, he displayed interest in administering. The regional aristocracies were not onlv respected, but even given preferential treatment, the old gods were respected; and the ancient traditional languages were permitted to be retained in each valley.

Once the confidence of the conquered peoples had been gained, it was easier to put into effect the tax system and the demographic system as it pertained to tithes. To such an extent, it appears, that following Minchan Zaman and until the arrival of Francisco Pizarro (a time span of approximately 80 years), the kingdom of Chimu enjoyed a period of peace, if we discount: one rebellion that Huayna Capac himself put down by brute force; and the resistance of the lords of the valleys of Jayanca, in Lambayeque —an event covered by Cabello de Balboa.

Let us return to the last descendants of Tacaynamo:

14. GUAMAN CHUMU. The chronicler recounts, that this monarch "governed the whole land." He could have known Huayna Capac when the Inca was in Chan Chan. Some unpublished documents concerning the chiefdom of Mansiche differ from the dynastic line of succession recorded in *La Crónica Anónima* during the period of Guaman Chumu.

15. ANCOCUYUCH was the son of Guaman Chumu. He was authorized by the Inca to divide the coast up into seigniorialties constituted by valleys. He died unexpectedly, leaving no heir.

16. CAJA CIMCIM. He was the brother of Ancocuyuch and his obligatory

CHIMU.— Músicos con Antara y flauta traversa. 17 cms.

CHIMU.— Personaje sentado. 17 cms.

CHIMU.— Personaje sentado con tambor. 17 cms.

CHIMU.— Personaje tocando tambor con dos asistentes tocando flauta. 17 cms.

CHIMU. Two stirrup–spout ceramic vessels, depicting seated musicians, one with an Antara and one with a flute. Height of each 17 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel, seated personage. Height 17 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel, seated drummer. Height 17 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel of large seated drummer flanked by two musicians with flutes. Height 17 cms.

Sobre la obra de los orfebres de esta época podría hacerse un extenso y muy ilustrativo trabajo clasificatorio de los fundidos, vaciados, "cire perdu", planchados, aleados, pulidos, bañados y recortados que por suerte aún nos quedan de esta magnífica civilización Chimú. Si hubiéramos de optar por lo mejor de la técnica metalística que comentamos, sin dudar escogeríamos la manera con que continuaron y mejoraron la espléndida tradición orfébrica de Lambayeque, y el manejo del gran horno.

La textilería cultista permite observar claramente la fusión serrano-costeña a que aludíamos en los acápites iniciales. Técnicas en su mayor parte muy viejas ya en la costa, con una gama refinada del color entero y quebrado; diseños de simbología mágico-religiosa de indudable filiación serrana. Aunque el area en que se han hallado las mas significativas muestras de la textilería fusional, la de Huarmey, no es canónicamente Chimú, siendo ésta una evidente heredera del Horizonte Medio recibió de aquella, según parece, el catálogo textilario del diseño, que, bien se vé, está impregnado del mandato ideológico Tiahuanaco-Huari-Pachacamac, cuya clave está quizás perdida para siempre.

A diferencia de las otras producciones culturales, en la textilería nos parece advertir por fin un rasgo totalmente propio de lo Chimú. No se encuentra en las técnicas, ni en la gama del color, forma y utilidad de las piezas tejidas, sino en el diseño de una representación tan bien elaborada como repetida, y es cierta figura antropomorfa, de rostro y cuerpo geometrizados, cuyo tocado de la cabeza muestra sobre un gorro o corona un par o dos a manera de elitros que a cierta altura caen suavemente hacia

heir over a kingdom that was considerably reduced in size by the fragmentation into seigniorialties of the Chimu territory. While he was in the government, the Spaniards appeared in Tumbes.

II

The cultural characteristics of the Chimu period reside in the superb capability of its artisans to display their talents professionally in the sumptuary objects used for the funerary ritual, and in the way of living of the aristocracy. The metalworking, the cultist ceramic—ware, the special textiles, the architecture and the lesser arts of woodwork and molding in clay done by the people represent in the Late Intermediate period the best of the outpouring in offerings made to the gods.

Heirs of the captivating naturalism of Moche, the Yunga artists sum up that style in masterly fashion and subordinate it to new ideas that originated in the southern highlands. The synthesis from this combination is something new, while at the same time retaining for the eyes of the archaeologist its innate ancient quality.

In metallurgy and, of course, even more in gold and silver—work, one finds in the Chimu artisans a compromise between the metalworking traditions of Vicus and Lambayeque, and the iconography of the highland ideologies. The use of hardened copper and bronze in the coast for the first time had implications for weapons and equipment used for agriculture and mining. The result was a real revolution in terms of imbuing the artifacts with better consistency and longer—lasting qualities.

It would be possible to do an extensive and very illustrative study regarding the

CHIMU.-Inca. Silbador de doble recipiente. Pico y asa puente estilo Lambayeque. Representación de dos personajes portando hamaca con niño. 21 cms.

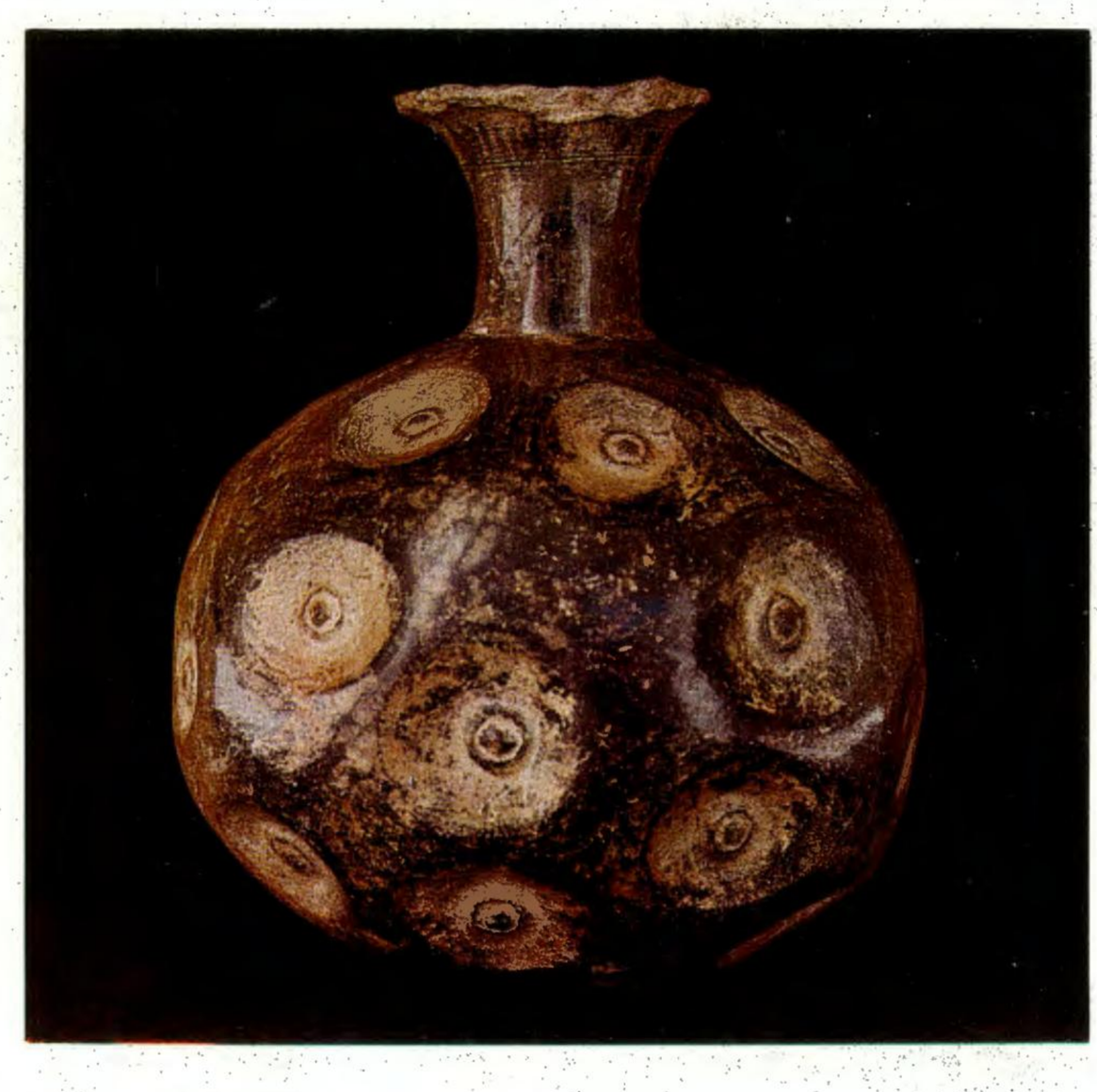
CHIMU-INCA.— Personajes transportando niño. 20 cms.

CHIMU-INCA.— Personajes transportando niño. 19 cms.

CHIMU-INCA. Whistling ceramic vessel with ogival spout and globular base joined to a rectangular base, on which two porters are carrying a small child. Height 21 cms.

CHIMU-INCA. Ceramic vessel of two porters bearing an infant. Height 20 cms.

CHIMU–INCA. Ceramic vessel of two personages bearing a child. Height 19 cms.



el exterior. Esta figura no se ha visto entre los dioses Chavín, Moche y Lambayeque, no es del Horizonte Medio y tampoco se repetirá después de la conquista quechua de Chan-Chan, razón muy de tomar en cuenta para aislarla y adjudicarla provisionalmente.

Por otro lado, se acostumbra dar al Chimú de Tacaynamo como señal estilística propia la cerámica negra de asa estribo, decorada naturalistamente, mostrando esculturas de facciones unipersonales (rostro, pierna, mano, pie, etc.) o paneles rectangulares de simple o compuesta escenografía. Los autores por lo general indican en esta cerámica negra el empleo de otras formas, y entre ellas la del asa-puente con dos picos troncocónicos, laterales y divergentes. En la absoluta mayoría de la cerámica de asa estribo, hay una pequeña figura escultórica (mono, en abundancia, casa, símbolo escalonado, sapo, etc.) en el ángulo externo que forma el gollete al encontrarse con el asa. Algunas veces el ceramio es rojo y, aunque muy escasos, no faltan los que están decorados con simples trazos en blanco o crema.

La adjudicación privativa al Chimú de esta cerámica negra tardía, ad-integrum, ya ha producido, desde hace años, por un lado cierto cliché de "reconocimiento cultural", y por otro, algunas peligrosas confusiones clasificatorias. Merecería la pena se revisara el caso sin prejuicios. No es dable que en 1986 sigan dándose por Chimú los vasos botelliformes negros, decorados en plano relieve, bastante barroco, que aparecen en el área del litoral entre Virú y Lima, y a los cuales Julio C. Tello llamó "estilo Paramonga"; ni tampoco las piezas negras "rey" de Lambayeque, o las muy bellas que en esta última región salen en niveles

work of the gold and silver—smiths. Classifications could be drawn up to cover smelting, molding, the lost wax technique, the use of plates, alloys and techniques for coating metals and making "cut out" designs, since these are all activities of the magnificent Chimu civilization which still remain. If we had to select the most accomplished examples of the metallurgy techniques, we have been discussing, we would no doubt select the way in which the extraordinary gold and silver work of Lambayeque, including the handling of the large furnace, was continued and improved.

The cultist aspects of textiles enables us to note clearly the fusion between the highlands and the coast to which we referred in our initial observations. We find here techniques that were already old for the coast, with a refined range of solid or fragmented color, and with designs of magical—religious symbolism which reflect an unmistakable connection with the highlands.

The area in which the most significant examples of textile work reflecting this fusion have been found —that of Huarmey— is not Chimu in the strictest sense of the definition; but it is evidently an heir to the Middle Horizon and received from it, it would appear, the textile inventory of design. As can be seen, this iconography is impregnated with the ideological mandate of Tiahuanaco—Huari—Pachacamac, the key to which is perhaps lost for ever.

In variation with other cultural productions, textile art seems to us to give notice, finally, of a characteristic that is totally Chimu in nature. Its form and use is not to be found in either technique or color, but rather in a representative design that is both

CHIMU-INCA.— Representación de tubérculos. 21 cms. y 15 cms.

CHIMU.— Personaje hechado depilándose. 22 cms.

CHIMU–INCA. Two hollow ceramic globular vessels, each with broad flaring spout and representing edible roots. Height: left 21 cms., right 15 cms.

CHIMU–INCA. Ceramic stirrup–spout vessel of a reclining figure removing facial hairs with tweezers. Height 22 cms.

CHIMU.– Personaje portando recipiente. 22 cms.

CHIMU.– Personaje sentado. 13 cms.

CHIMU.– Personaje sentado con adorno de plumas. 19 cms.

CHIMU.– Personaje portando carga sentado en actitud de descanso. 18 cms.

CHIMU.– Cabeza estilizada zoomorfa. 19 cms.

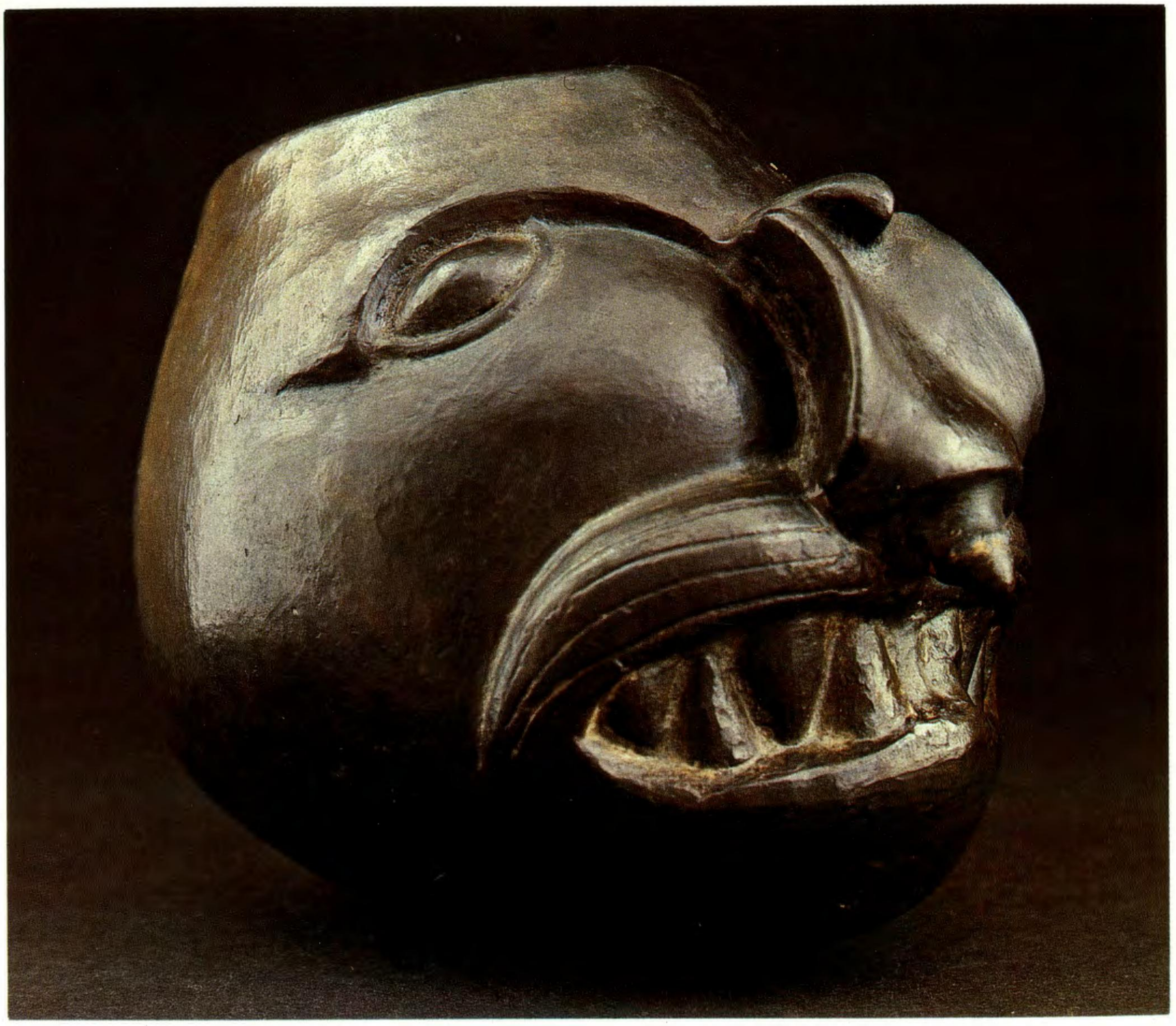
CHIMU. Ceramic vessel of a figure with a bowl. 22 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, seated figure. Height 13 cms.

CHIMU. Ceramic vessel of seated personage with feather adornment. Height 19 cms.

CHIMU. Strap–handle ceramic vessel (profile and front view) of a personage carrying a load shown in a position of rest. Height 18 cms.

CHIMU. Hollow globular ceramic effigy representation of a stylized zoomorphic head. Height 19 cms.



cronológicos anteriores al Chimú de Tacaynamo, hechas con asa-puente y picos troncocónicos divergentes.

La única cerámica negra aplicable, provisionalmente, a la época Chimú es la que también podría conocérsele con el nombre de "estilo de Trujillo", de glóbulo, asa-estribo, decoración bastante naturalista, y la figurita escultórica (o sin ella) en el encuentro gollete-asa. Es aquí la más abundante y sus piezas mejores van escaseando conforme se aleja la pesquisa de los valles de Chicama, Moche y Virú. El problema es aceptar si esta cerámica debe ser tenida como exclusivo aporte cultural de la época Chimú de Tacaynamo y sus sucesores, o, quizás, bastante anterior. En esta Introducción es impertinente continuar debatiéndolo.

Un sorprendente rasgo de la suntuosidad artesanal Chimú viene a ser su lapidaria. Cierto es que el trabajo de las piedras semipreciosas y aun de algunas comunes es de uso muy antiguo en las culturas del litoral. Desde el Formativo y en todo el Intermedio Temprano, para mayor precisión, se produce en la Costa Norte un increible, interminable, feérico mundo de amuletos, brochas, engastes burilados, colgantes y chaquiras. El constante uso de estas últimas se destina para hacer collares, brazaletes, petos, embutidos en joyas de oro y plata, y apliqués al vestuario ritual o palaciego. Siempre ha caído el coleccionismo sobre estas reliquias documentales como langostas desesperadamente hambrientas, y hace pocos años los comerciantes crearon con gran éxito económico, y no menos vulgaridad, la moda femenina de llevarlas al cuello espectacularmente.

Es sensible que aún no tengamos un buen trabajo sobre la lapidaria a que me re-

elaborated and repeated. It is a certain type of anthropomorphic figure, with face and body treated geometrically, and whose headdress depicts one or two pairs of elytron—like forms above a hat or crown; these forms, at a certain height, fall gradually outwards. This figure was not evident among the deity figures associated with Chavin, Moche and Lambayeque; it does not belong to the Middle Horizon, nor will it be repeated after the Quechua conquest of Chan Chan. This is a good reason to justify our identifying it and adjudicating it provisionally.

On the other hand, one is accustomed to attribute to the Chimu tradition of Tacaymano a characteristic stylistic feature: the black ceramic—ware with stirrup handle, which is either naturalistically decorated with such sculpted unipersonal components of one's physionomy as the face, leg, hand, foot, etc, or rectangular panels made up of simple or more composed scenography.

The artisans in general display in these black—ware ceramics the use of the other forms, to include the bridge handle, with its two spouts with shafts that are conical, lateral and divergent. In the majority of the stirrup—handle ceramic—ware pieces, there is a small sculpted figure on the external angle which forms the neck where it joins the handle; a monkey is a very frequent theme, and there are also houses, staircase symbols, frogs, and so forth. At times the ceramic—ware is reddish in color, and there are also pieces decorated with simple lines in white or cream; these, however, tend, to be rare.

The exclusive attribution to the Chimus of this late period ceramic black-ware has for years produced on the one hand an

CHIMU.— Pescador sobre caballito de totora. 18 cms.

CHIMU.– Representación de pescadores sobre caballitos de totora. 18 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel depicting a fisherman riding a totora fishing raft, or "caballito". Height 18 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel showing fishermen aboard "caballitos". 18 cms.

CHIMU.— Lambayeque. Representación imitando metalurgia de figura antropozoomorfa. 18 cms.

CHIMU.– Puño. 13 cms.

CHIMU.– Botella en forma de mano. 22 cms.

CHIMU–LAMBAYEQUE. Ceramic vessel of a figure combining anthropomorphic and zoomorphic attributes and related to metallurgy. Height 18 cms.

CHIMU. Ceramic effigy representation of a clenched fist. Height 13 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel in the form of a hand. Height 22 cms.

fiero, porque hay muchos problemas culturales sobre el particular en la prehistoria peruana; podrían ser, entre otros, la reconstrucción de la ruta del lapizlázuli, desde sus canteras chilenas hasta la cuenca del Jequetepeque, estupenda proeza establecida ya a comienzos del Formativo; y la labradura de microscópicas cuentas de turquesa, piedra semipreciosa también exótica al Perú, según parece, con diámetros inferiores al tercio de milímetro, ante las cuales se enmudece no tanto por la perforación central, perfecta, con ser tan grande proeza, sino por el recorte circular de su exterior.

El Chimú hereda la gran tradición lapidaria, llevándola a extremos impresionantes. Y lo mismo hace con los delicados trabajos en concha de perla y nacar.

Aunque en el tratamiento de la madera para objetos suntuarios no es facil encontrar en tiempos posteriores a Moche la pulcritud refinada con que se hicieron, por ejemplo, mangos para espejos de obsidiana, o en hueso manitos y pequeñas caras humanas, en la civilización Chimú hay buenas muestras de figuras antropomorfas a manera de totems o genios, muebles (literas, tinas, respaldo de asientos de categoría, cajas y cajuelas, palas ceremoniales). Son piezas o bien de fuerza declaradamente expresionista, o si no artículos de suave consistencia, según las maderas: algarrobo, huarango, balsa y chonta. Por lo común todo está grecado o contiene figuras de varios diseños. A esta obra debe unirse el arte de la taracea, cuya mejor definición podría ser dibujos en mosaico embutiendo en la madera trozos muy pequeños de palos preparados, concha, nácares, etc.

Para referirse al arte de la arquitectura Chimú y su significado sociopolítico los autores estudian al más importante de los res-

easily recognizable cultural facet, and on the other several dangerous classificatory elements of confusion. It is worth while examining the case in an objective manner. It is not acceptable that in 1986 one still keeps calling Chimu those black vessels in the shape of bottles, which are decorated with flat relief that is rather baroque, that were found on the coast between Viru and Lima and which were called the "Paramonga style" by Julio C. Tello. Nor those black "king" pieces which are actually from Lambayeque; nor the very beautiful ceramics that appeared in this latter region well before the Chimu period of Tacaynamo, and which are made with bridge—handle and divergent conical spouts.

The only black ceramic—ware that is provisionally applicable to the Chimu period is that which could also be called "Trujillo style." It is globular in shape, has a stirrup–handle, possesses a rather naturalistic style of decoration and appears both with and without the little sculpted figure located at the union of the neck and the handle. This is the most abundant of the ceramics, and it is to be noted that its best pieces become rarer as the search for them moves away from the Chicama, Moche and Viru valleys. The problem is to decide if this ceramic—ware should be considered as an exclusive cultural contribution of the Chimu period associated with Tacaynamo and his successors, or perhaps attributed to an earlier date. In this general introduction, further examination of this particular theme is not appropriate.

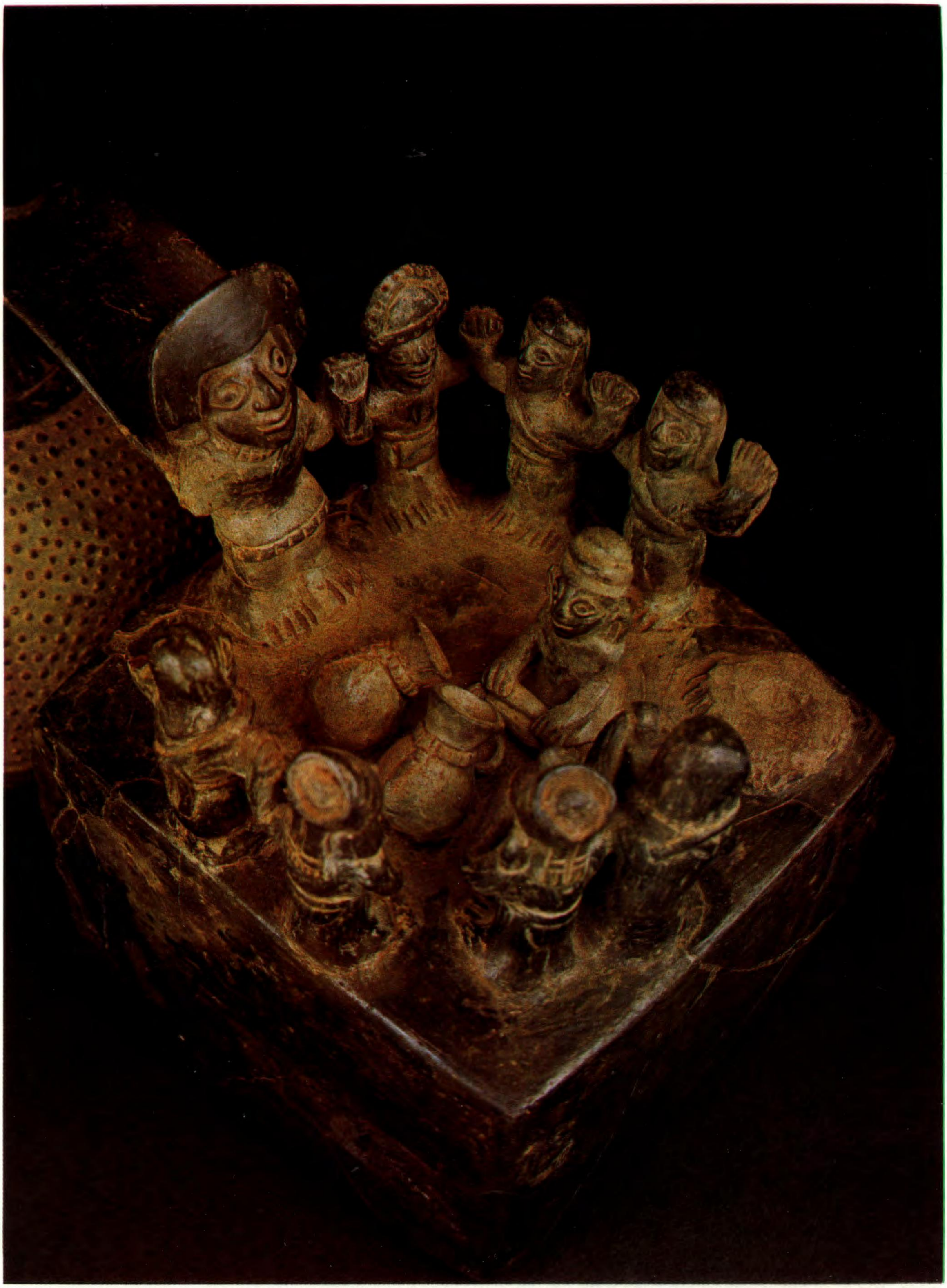
The lapidary work is a surprising characteristic of the sumptuous level of artisan work done by the Chimus. To be sure, the working of both semiprecious and com-

CHUMI.– Triple recipiente representando osos. 28 cms.

CHIMU.– Escenas de personajes bailando y bebiendo chicha. 16 cms.

CHIMU. Ceramic triple recipient vessel with bear themes. Height 28 cms.

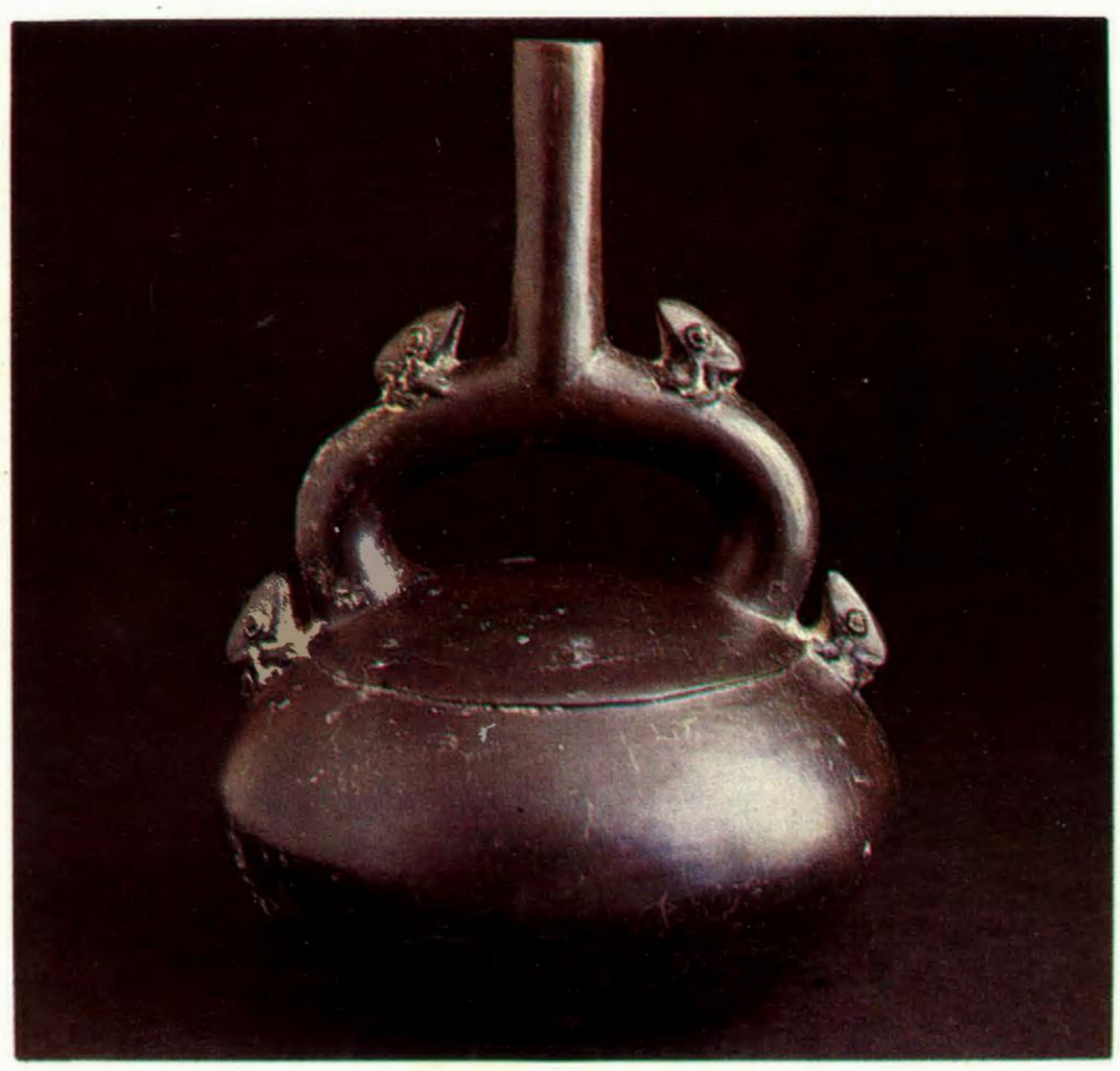
CHIMU. Ceramic rectangular base on which appear effigy figures dancing and drinking "chicha". Height 16 cms. (top and side view)



CHIMU.–Botella representando pez luna. 22 cms.
CHIMU.– Botella representando sapo. 18 cms.
CHIMU.– Botella representando tiburón. 25 cms.
CHIMU.– Botella representando tres sapos superpuestos. 33 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing a moon fish. Height 22 cms.
CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel representing a toad. Height 18 cms.
CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel representing a shark. Height 25 cms.

CHIMU. Hollow ceramic jar with broad flared spout and three toads, one on top the other. Height 33 cms.



tos que han sobrevivido a las numerosas catástrofes seculares de la costa, Chan-Chan, la capital del reino. El conjunto perimetral de sus ruinas abarca un bloque no menor a seis kilómetros cuadrados, deduciéndose que en época de su auge el ámbito general sobrepasó los dieciocho. De este esplendor queda mucha prueba indiciaria.

Lo más característico en el extenso plano de Chan-Chan está representado por sus diez unidades o complejos, popularmente conocidos con el inapropiado nombre de "ciudadelas." Los diez complejos llevan en la actualidad los apellidos de diferentes personas fallecidas, que en una u otra forma han tenido que hacer con el estudio de la impresionante ruina.

Dentro de cada complejo se ve restos de pirámides, cementerios, grupos de cuartos alineados cuyas filas sugieren celdas o depósitos especiales, plataformas funerarias, reservorios de paredes apircadas, posibles jardines o huertas alimentarias, pasadizos, y unos recintos medianos, siempre decorados al friso, de difícil interpretación, bautizados por algunos arqueólogos como "audiencias", aunque bien pudieran haber servido a cultos religiosos muy particulares.

La construcción general es en barro habiéndose utilizado varios tipos de adobe. En algún complejo se ha encontrado restos de paredes adornadas con hermosos frisos naturalistas, bien sea con el misterioso grecado costeño, heredado de Moche, bien con pájaros y cosas de mar. La mejor de estas salas frisadas está en el lugar de "El Laberinto"; y el lienzo con relieves barrocos más notable, en el complejo "Velarde." Aún hay otro, no visible, en el "Uhle." En Chan-Chan todo parece grandioso: el área, la capitalidad que tuvo, casi imperial, la

mon stones has a very old tradition in the coastal cultures. From the Formative period, and throughout the Early Intermediate, there was produced on the north coast an incredible, never—ending, fairy—like world of amulets, brooches, settings made with burins, pendants and "chaquiras." The consistent use of these latter decorative pieces was destined to make necklaces, bracelets and breastplates incrusted with gold and silver jewels, and then placed on ceremonial clothing related to rituals or palace formalities. Collectors have always sought greedily after these historical relics, somewhat like desperately hungry lobsters, and a few years ago commercial jewellers exploited, with considerable success and no less vulgarity, a female fashion mode which called for these pieces to be worn in spectacular fashion around the neck.

It is noteworthy that even now there is no available serious work on the lapidary styles and techniques that I have been talking about. In fact, there are many cultural problems associated with this theme in Peruvian prehistory. Topics to be examined could include the route followed by the lapis lazuli from its Chilean quarries up to the basin of the jequetepeque river, a stupendous feat which is believed to have occurred at the beginning of the Formative period; or studies could focus on the intricately wrought, microscopically small beads of turquoise, a semi–precious stone which is also foreign to Peru. These beads, it would appear, possess diameters that are less that one third of a milimeter; one remains speechless when contemplating them, not so much for the perfect central perforation as for the circular exterior cut.

The Chimus inherited the great lapidary

CHIMU.– Camarón. 20 cms.

CHIMU.– Botella de arco y pico decorada con sapitos en relieve. 19 cms.

CHIMU.– Botella de 2 picos y asa puente tipo Lambayeque decorada con 10 sapos en relieve. 19 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing a shrimp. Height 20 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel with small effigy toads in relief. Height 19 cms.

CHIMU. Double ogival spout and bridge globular ceramic vessel with relief decoration of 10 toads and notable Lambayeque influence. Height 19 cms.

CHIMU.— Botella representando foca. 23 cms.

CHIMU.– Botella con pico y asa puente representando ave sobre tiburón. 22 cms.

CHIMU.— Botella representando lobo marino. 17 cms.

CHIMU.— Tasa con cangrejo en alto relieve. 7 cms.

CHIMU.— Botella representando pez, 21 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel with effigy seal. Height 23 cms.

CHIMU. Ceramic vessel with bridge spout representing a bird on top of a shark. Height 22 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel with a base conformed by a sea–lion. Height 17 cms.

CHIMU. ceramic bowl with relief design of a crab. Height 7 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel, with fish design. Height 21 cms.

CHIMU.— Perro con crías. 13 cms.

CHIMU.– Perro tocándose la cabeza. 18 cms.

CHIMU.– Perro en actitud de descanso. 22 cms.

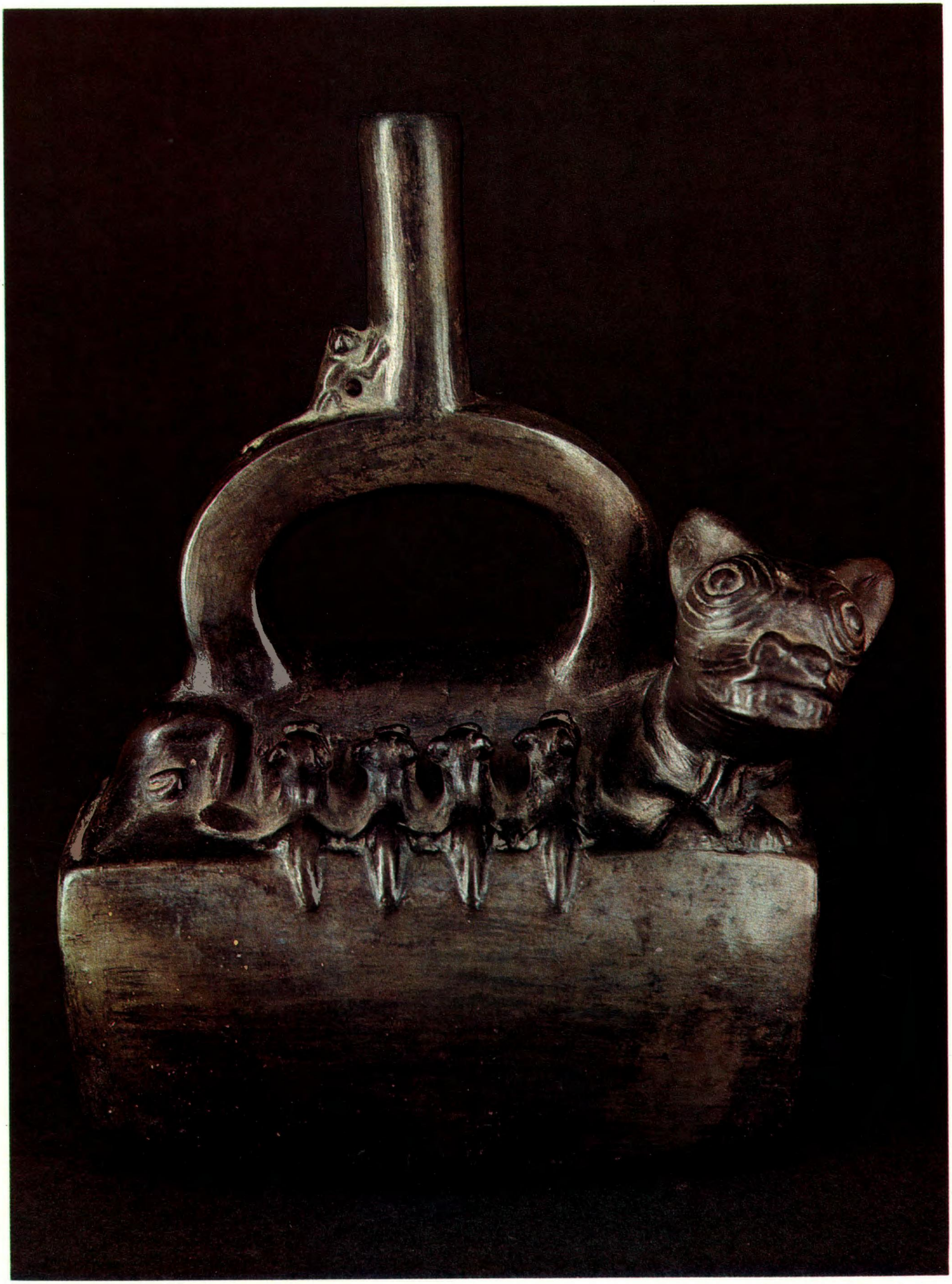
CHIMU.– Perro con crías sobre base cuadrada. 24 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel, with bitch and litter of young atop a rectangular base. Height 13 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel, with dog touching its head with paws. Height 18 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel of a seated dog. Height 22 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel depicting a bitch and litter of young on a square base. Height 24 cms.



CHIMU.– Perro durmiendo. 17 cms.

CHIMU.– Perro lamiéndose. 24 cms.

CHIMU.– Botella silvador representando perro. 22 cms.

CHIMU.– Botella representando perro en actitud de descanso. 24 cms.

CHIMU-INCA.– Perro portando plato. 24 cms.

CHIMU. Ceramic representation of a sleeping dog. Height 17 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, dog licking itself. Height 24 cms.

CHIMU. Whistling ceramic vessel in form of a dog. Height 22 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, dog resting. Height 24 cms.

CHIMU–INCA. Ceramic vessel, dog carrying a plate. Height 24 cms.

dramaticidad del paisaje donde la fuerza del perenne sol quema eternamente las pampas en contraste con el silencio de la soledad total.

Los primeros viajeros memorialistas que en el siglo XIX visitaron el sitio la empezaron a llamar "ciudad", evidentemene influídos por una óptica europea entrenada en ruinas grecoromanas. Quedó el término en uso y esto ha prohijado una copiosa literatura de estudio. Hasta hoy, toda vez que ocurre la oportunidad, o los especialistas en urbanismo prehistórico se reúnen, dicha literatura sobre "Ciudad-Chan Chan" tiende facilmente a aumentarse. Nos preguntamos si acaso no es tiempo de: 1) Recordar el modo de vivir del hombre prehistórico peruano, hasta su cambio con las Reducciones del Virrey Toledo, ó 2) Buscarle a la palabra "ciudad", procedente de la civitas romana, una nueva acepción forzadamente aplicable al estudio de los grandes conjuntos arquitectónicos del viejo Perú.

Se debe a los arqueólogos Conrad y Moseley la teoría mas moderna sobre la funcionalidad de Chan-Chan. Ellos piensan, después de haber excavado y limpiado el sitio en muchas partes y dibujado una extensa cartografía especializada, que Chan Chan no muestra las señales de haber sido una ciudad, sino, precisamente en contrario, nada más ni nada menos que un desarrollo seriado de grandes mausoleos reales. Para Conrad, cada uno de los diez conjuntos o complejos en que se divide el plano general, habría sido construído por un monarca desde el comienzo de su reinado, usándolo durante su vida de mando como palacio y oficina capital del reino; y al morir, recibiría sepultura en su correspondiente plataforma funeraria, con sus mujeres y

tradition, carrying it to new heights of excellence. They did the same thing with their delicate objects worked in pearl and mother-of-pearl.

In terms of wood carving of sumptuary objects, it is not easy to find in the post Moche periods that sense of refined beauty with which artisans endowed such objects as handles for obsidian mirrors or faces and little hands made of bone. Nevertheless, the Chimu civilization offers us very fine examples of anthropomorphic, totemic figures, articles of furniture, small boxes, and ceremonial oar blades; they are pieces which either reveal a feeling of strength that is clearly expressionist, or are fashioned in a more delicate manner, according to the various types of wood that are used: algarrobo, huarango, balsa or chonta. In general they include designs of Grecian frets or various types of figures. One should add to this excellent quality work their artistic use of inlays, which can be more accurately defined as mosaic drawings, in which small pieces of wood, shell, mother—of—pearl etc, are fitted into the wood.

When it comes to discussing the artistry of Chimu architecture, as well as its socio–political significance, authors study the most important ruins which have survived the numerous secular catastrophes which have affected the coast. This, of course, is Chan Chan. The perimeter of the overall complex incorporates a large area of at least six square kilometers, dimensions which at its apogee probably exceeded eighteen. A lot still remains of this splendor to tell us about the site.

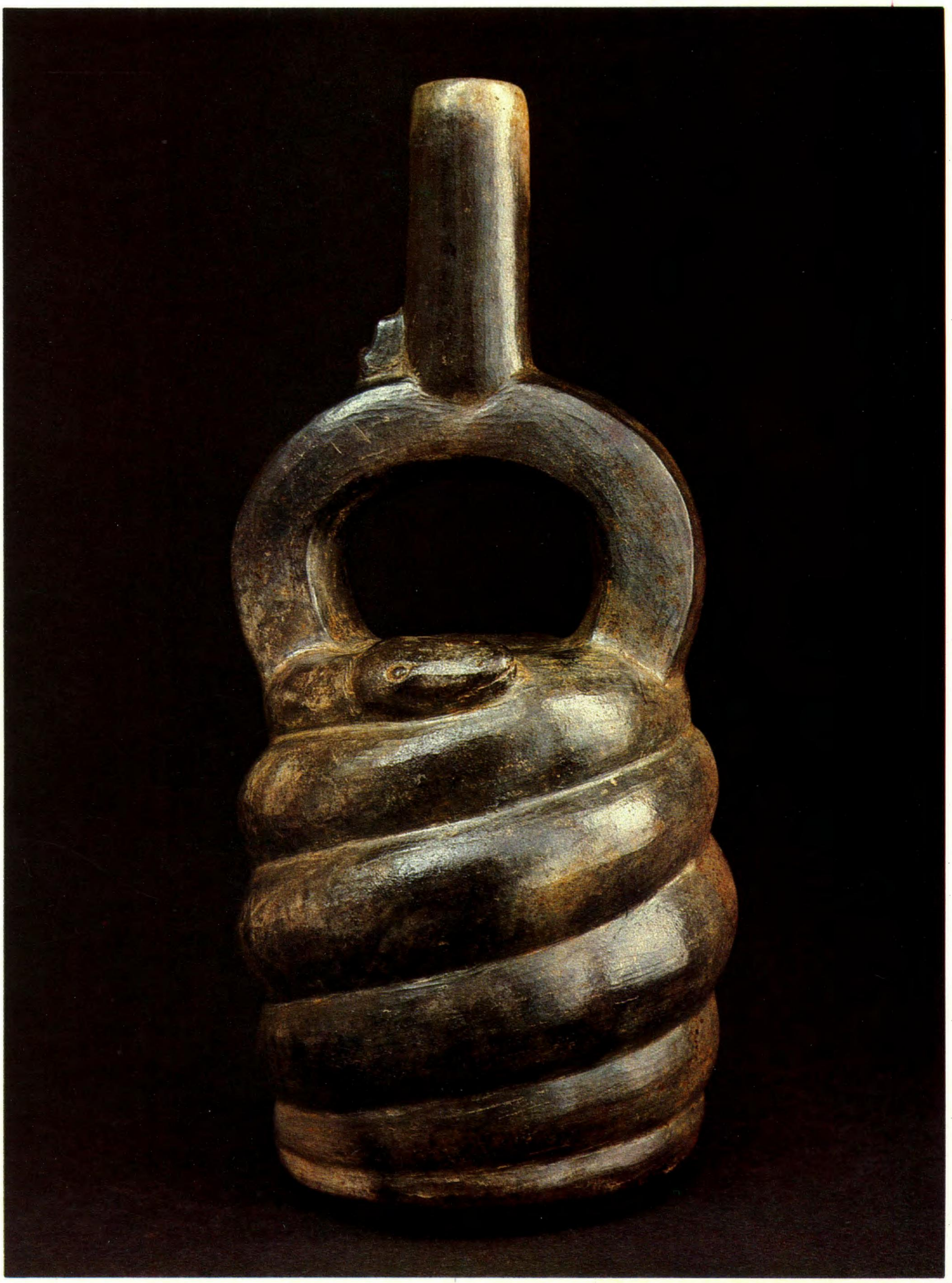
The most characteristic aspect of the immense lay—out of Chan Chan is that of the ten units or compounds, popularly known by the inappropriate name of "citadels."

CHIMU-INCA.– Pacchas representando serpientes. 31 cms. y 32 cms.

CHIMU.-Botella en forma de serpiente enroscada. 23 cms.

CHIMU–INCA. Two effigy ceramic vessels of serpents. Height (left) 31 cms.; (right) 32 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel representing a coiled snake. Height 23 cms.



criados más fieles, depositándose sus tesoros cerca de la tumba, en cámaras especiales. Entre tanto, el nuevo monarca heredero, empezaba a levantar para sí un propio complejo en el cual pasaría su vida y recibiría su muerte.

Otra observación de Conrad, no menos fascinante, es que tal sistema sacro-funerario del Chimú pudiera haber sido llevado por los incas después de la conquista quechua y puesto en práctica en el Cusco, al servicio de los emperadores difuntos. Tal sería el origen de las famosas capillas de las panacas imperiales. Por cierto, los conquistadores cusqueños también se llevaron a esa capital algunos tesoros culturales incorporándolos a su propia civilización. Así, la cerámica negra, la orfebrería, quizás el uso de andenes agrícolas, en fin, también una nueva plástica del color, que luce con dibujos naturalistas en los muy bellos aribalos tardíos del sur. La alusión de Conrad al origen costeño de las capillas-panacas imperiales nadie podría confirmar, ni tampoco negar, al presente. Más, sorprende que todos los cronistas estén de acuerdo en decir de este culto a las momias imperiales (cada una en su propio recinto y servida ritualmente por el propio ayllu de sus descendientes genealógicos) que aparece flamante hacia los tiempos finales del Inca Pachacutec, la época precisamente coetánea a la derrota chimú.

III

El cronista agustino fray Antonio de la Calancha nos dice que los chimú tenían una propia lengua de difícil y gutural pronunciación, conocida con el nombre de quingnam. Agrega que los pobladores de Pacasmayo y San Pedro de Lloc "habláron-

The ten compounds presently are known by names associated with various deceased individuals who in one way or another have had something to do with the examination of this impressive site.

Within each compound one sees the remains of pyramids, cemeteries, group of rooms disposed in linear formation which suggest cells or special storerooms, funerary platforms, dry stone-walled reservoirs, orchards or kitchen gardens to provide fruit or vegetables, corridors and some medium–sized enclosures; these are always decorated with wall friezes and are difficult to explain, having been baptized by certain archaeologists with the name of "audiencias." They may also have served some function related to special cult activity.

The general type of construction is of mud derived from various sorts of adobe. In some compounds one has found the remains of walls decorated with beautiful life –like friezes, either of the mysterious Grecian fret associated with the coast and inherited from Moche, or with birds and marine life themes. The best of these rooms with friezes is in "El Laberinto" compound, and the stretch of walls that has the most striking baroque reliefs is in the "Velarde" compound. There is also another, although it cannot be seen, in the "Uhle" compound.

In Chan Chan, everything seems grandiose: the overall area, the sense of being a great centre that was almost imperial, the drama of the landscape where the force of the perennial sun relentlessly scorches the flat areas in contrast with the silence imparted by the total feeling of solitude.

The first travellers who recorded their experiences when they visited the site in the

CHIMU.– Cabeza de auquénido. 17 cms.

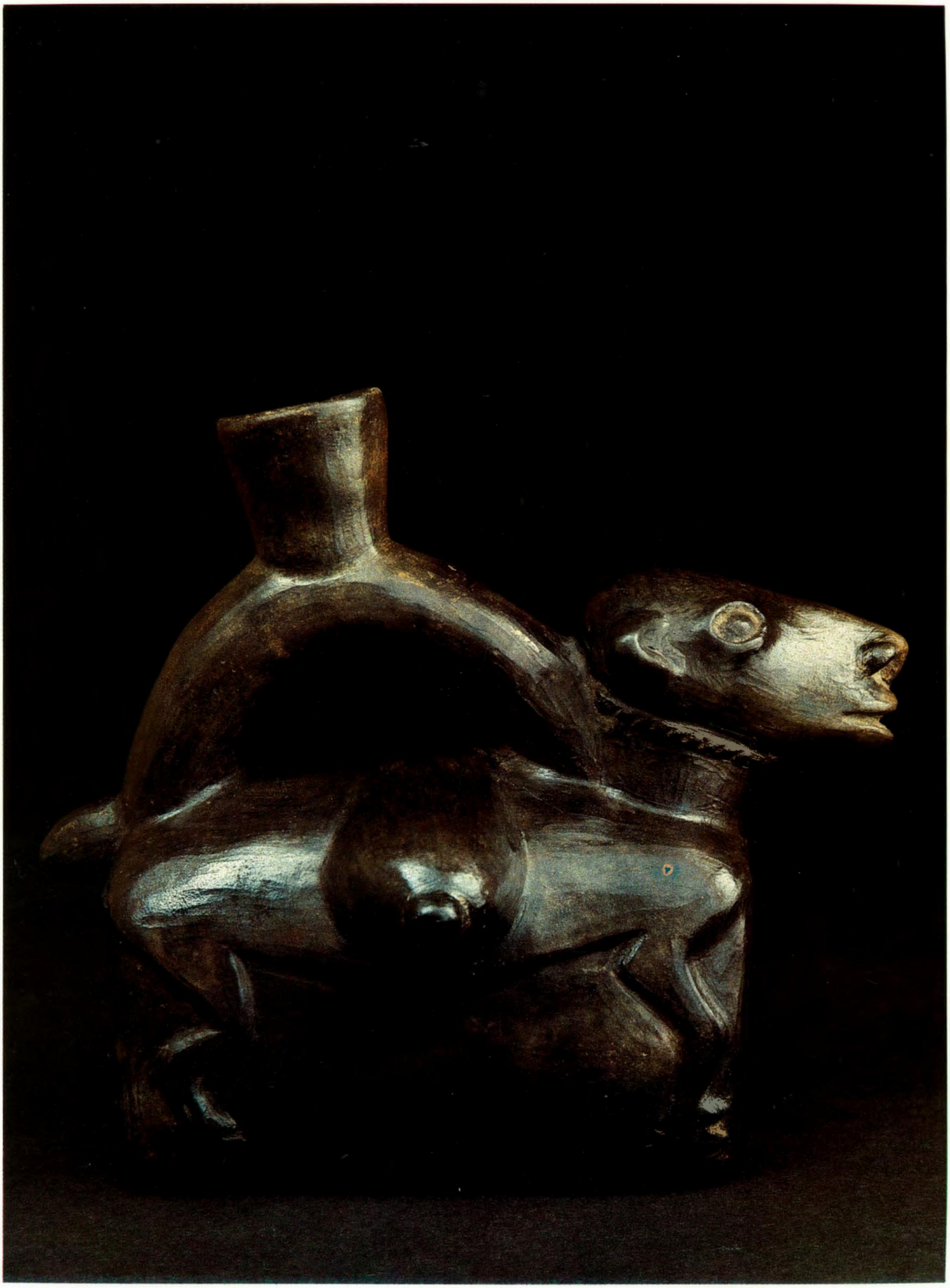
CHIMU. – Auquénido en estado grávido. 25 cms.

CHIMU.– Auquénido cargado. 19 cms.

CHIMU. Ceramic effigy vessel in the form of the head of a camelidae. Height 17 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing a camelidae, probably llama, in state of gestation. Height 25 cms.

CHIMU. Ceramic vessel, llama carrying "costales". (saddle blankets), Height 19 cms.



CHIMU.– Botella representando mono. 18 cms.

CHIMU-INCA.– Mono portando plato. 15 cms.

CHIMU.– Representación de guanabana. 19 cms.

CHIMU-INCA.– Representación de recipiente conteniendo choclos. 19 cms.

CHIMU.– Botella representando pepinos. 19 cms.

CHIMU.– Botella representando calabaza. 25 cms.

CHIMU-INCA.– Paccha. Representación de planta de maíz. 25 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel, monkey motif. Height 18 cms.

CHIMU–INCA. Effigy ceramic vessel of a monkey loaded down with a large circular plate. Height 15 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel of the guanabana fruit. Height 19 cms.

CHIMU–INCA. Effigy ceramic vessel of a bowl containing corn cobs. Height 19 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing pepino fruit. Height 19 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel with broad spout representing a calabaza (a type of pumpkin). Height 25 cms.

CHIMU–INCA. Ceramic vessel in form of a corn plant and used as a "paccha". Height 25 cms.

la por conquista".

Con ser la única y brevísima fuente acerca de tan misteriosa lengua, constituye un elemento cultural de primer orden para apreciar al pueblo que la hablara. Es de lamentar que la absoluta desaparición de su uso en los primeros años del siglo XVII, si acaso no ocurrió en los últimos del XVI, impida ir mas allá, pués a diferencia de la lengua mochica, con la que tan repetida como superficialmente es confundida, de la quingnam no ha quedado gramática ni lexiko alguno, ni siquiera una lista de términos para saber cómo fue.

Sin material lexicográfico, el investigador podría pensar en servirse de onomásticas y toponimias para comparar buscando algún filum, mas ocurre que las reliquias de esta clase procedentes de las lenguas arcaicas de la Costa Norte, además de estar escondidas en la difícil documentación de los siglos XVI y XVII, las que aún restan en la fabla popular como apellidos y nombres de parajes han sufrido ya un notable proceso degenerativo durante los últimos siglos. El propio término CHIMU es ejemplo de esta desnaturalización por falta de empleo funcional: al valle donde se levantó Chan-Chan en la prehistoria se le llamaba CHEJMER; luego, los primeros escribas españoles lo cambiaron a Chimor, y poco después a CHIMO, que se utilizó durante todo el Virreinato ("..el valle de Chimo..-los chimos..el Chimo Capac"). A partir de la Emancipación, o sea en el siglo XIX, el acento grave o llano de esta palabra, propio de la tradición lingüística del litoral, pasa a ser, gratuitamente, agudo, y sale CHIMU, que bien se ve no es nombre indígena.

Ultimamente, se estudia tratándose de identificar la lengua quingnam con la pescadora, otra de las prehispánicas formas de

19th century began to call it a "city." They were evidently influenced by an European vision that had been honed in Greco–Roman ruins. The term stuck, and has given birth to a copious body of literature dealing with study of the theme. Up to the present, every time that an apportunity occurs, or whenever specialists in urban prehistory get together, the literature on the city of Chan Chan tends to grow even more. It is appropriate to ask if it is not perhaps time to: 1.Remember the way of life of prehistoric people in Peru, until it changed when the "reducciones" of the Viceroy Toledo were initiated; or 2. Find for the word "city", which is derived from the Roman state, a new interpretation that would be obligatorily applicable to the study of the major architectonic complexes of ancient Peru.

We owe the archaeologists Conrad and Moseley credit for the most modern theory regarding the functional nature of Chan Chan. They believe, after carrying out excavating and clearing procedures in many areas of the site, and after doing extensive specialized mapping, that Chan Chan does not demonstrate the symptoms of a city. Quite to the contrary, they see it to be nothing more nor less than a seriated development of great royal mausoleums. For Conrad, each one of the ten complexes, or compounds which make up the overall plan, was probably built by a monarch at the beginning of his reign. He used it as a palace and central administrative office during the time of his rule; and when he died he would have been buried there in his corresponding funerary platform, together with his women and most faithful servants. His treasures would have been buried in special chambers close to his tomb. At the same

CHIMU.– Botella decorada con mono agarrando dos vainas de alverja: 16 cms.

CHIMU.– Botella representando mono comiendo pacae. 19 cms.

CHIMU.– Representación de Pacae. 24 cms.

CHIMU.– Botella representando mono. 12 cms.

CHIMU.– Botella representando tubérculo y mono. 17 cms.

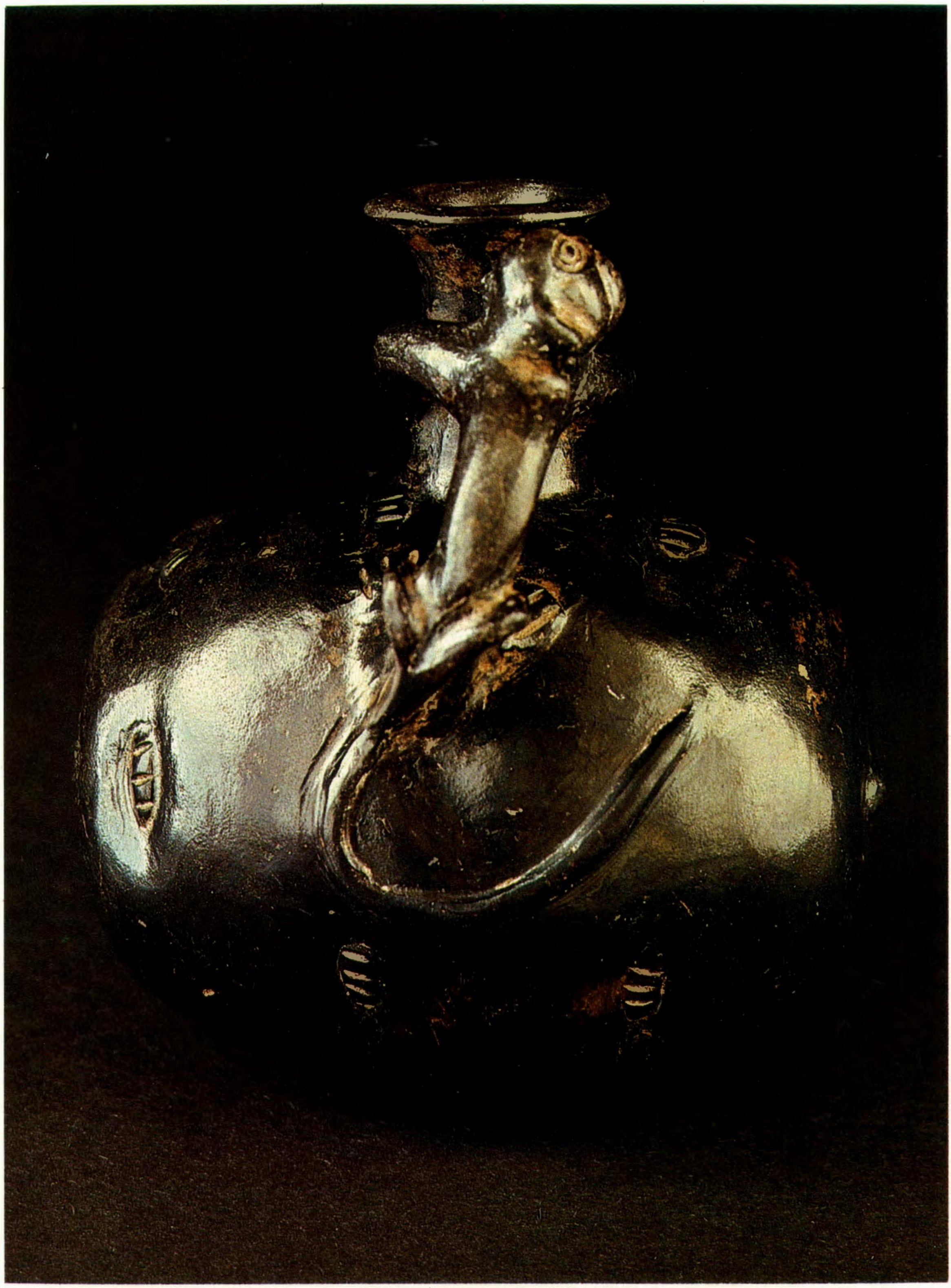
CHIMU. Ceramic vessel depicting a monkey grasping two large pea–pods. Height 16 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel showing a seated monkey eating a pacae. Height 19 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel in form of a pacae. Height 24 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel in the form of a monkey. Height 12 cms.

CHIMU. ceramic vessel in globular form with broad spout and flaring rim, and relief designs of a plant root and monkey. Height 17 cms.



hablar en estas tierras del viejo Perú; tampoco ha quedado rastro alguno de la lengua Pescadora sabiéndose unicamente que era la de mas dificil guturación en el litoral.

Los Chimú, así como fueron gentes en su momento oportuno bélicas y dominantes, y sus artesanos realizaron una obra admirable para la suntuosidad funeraria de su aristocracia (patrón de conducta absolutamente usado en las glebas prehistóricas), también supieron alcanzar por el esfuerzo colectivo otras grandes cosas. Es obvio que dominaron la agricultura, pero no lo es la genialidad con que crearon los sistemas de riego más avanzados de su tiempo.

Desde finales del Horizonte Medio la parte baja del extenso valle de Moche, o sea todo el particular valle de Chimo, empezó a tener una poderosísima relievancia humana, y su futuro polo sacro-político fue Chan-Chan una vez que se fundara el estado chimú entre los siglos XI y XII. El aprovechamiento del agua para abastecer la vida y los cultivos dentro del area de Chimo ha sido estudiado por especialistas de reconocida autoridad profesional y académica (Farrington, Moseley, Kus, Ortloff, etc.).

Se observa que se emplearon dos técnicas para arbitrarse los volúmenes del agua potable: utilizando las napas freáticas, y/o estableciendo sistemas de canalización. En el primer caso pudo solucionarse el abastecimiento para los pobladores del gran complejo de Chan-Chan, y en el segundo la explotación agrícola en los alrededores de este complejo, el puerto de Huanchaco y la enorme pampa actualmente llamada "La Esperanza".

Los resultados de los trabajos así como son fundamentales para la historia del riego antiguo en esta región norcosteña, sirven también para componer uno de los más fascinantes capítulos de la arqueología chimú.

time, the new ruler began construction of his own compound in which he would pass his life and where he would be destined to be buried.

Another observation of Conrad, and one that is no less fascinating, is that this sacred funerary system could have been appropriated by the Incas after the Quechua conquest, and then put into use in Cuzco for the benefit of dead emperors. This would explain the origin of the famous chapels of the "panacas imperiales", that are so well known. To be sure, the victors from Cuzco also took with them to their capital certain cultural treasures, which they subsequently incorporated into their own civilization. This would include the ceramic black–ware gold and silversmith work, perhaps the use of terracing in agriculture, and last but not least a new sense of plastic design and color. This latter attribute shows to outstanding advantage in the life–like designs which decorate the very beautiful late ceramic pieces from the south which are known as "aríbalos." Nobody can confirm or deny the allusion that Conrad makes regarding the chapels of "imperial panacas."

What is surprising is that all the chroniclers agree regarding the cult to the imperial mummy bundles —each one in its proper enclosure and ritually attended to by its own "ayllu" of descendants from the genealogical family tree. This cult attains its apogee towards the final years of the rule of the Inca Pachacutec, which is the precise period in which the rout of the Chimus occurs.

III

The Augustine chronicler Father Anto-

CHIMU.– Botella representando cuy. 20 cms.

CHIMU.– Zorro. 21 cms.

CHIMU.– Cabeza de loro. 10 cms.

CHIMU.– Botella representando loro. 17 cms.

CHIMU.– Botella representando ave marina sobre base rectangular. 23 cms.

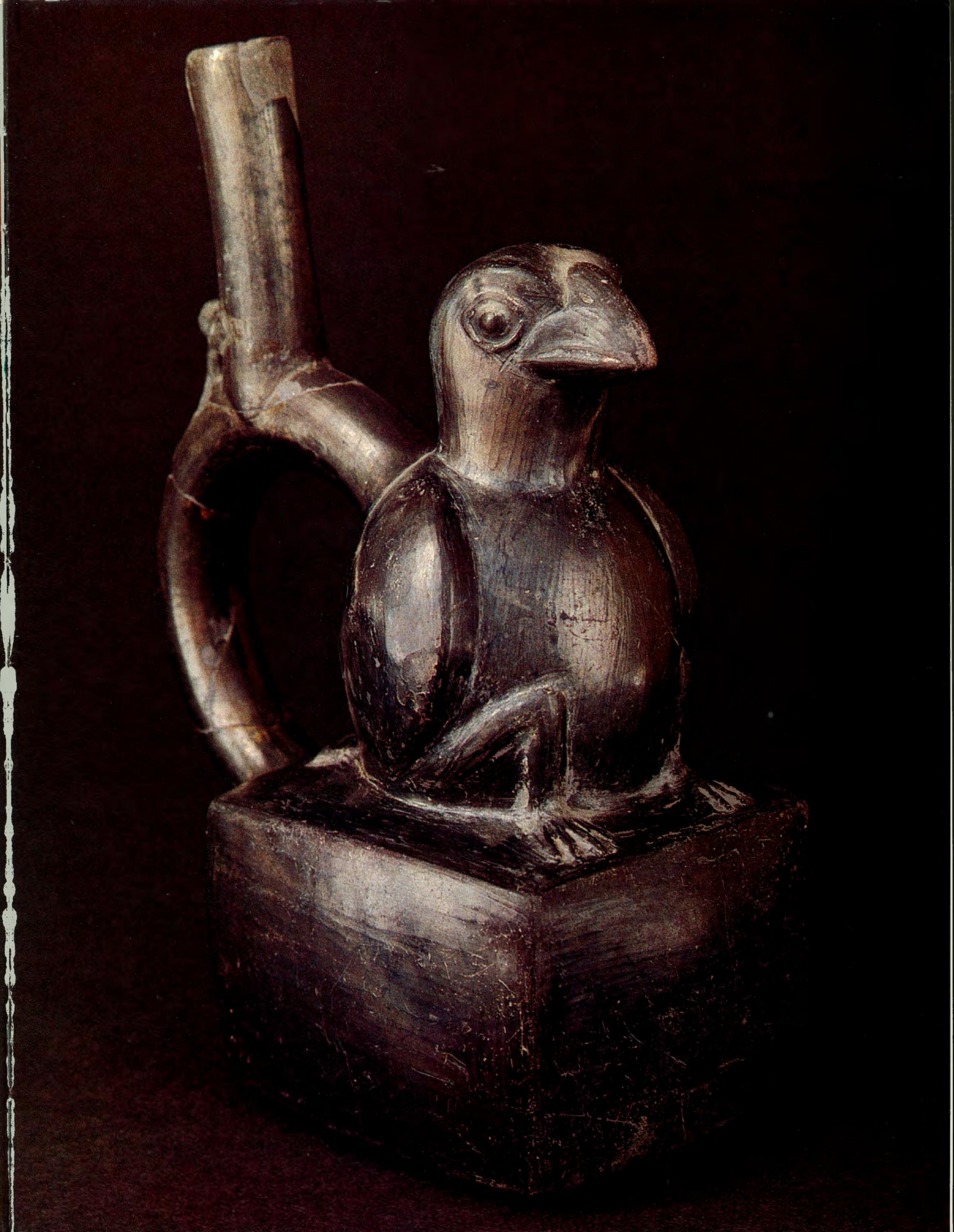
CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel depicting a cuy (small rodent). Height 20 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel in the form of a standing fox. Height 21 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel in the form of a large parrot head. Height 10 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic jar representing a stylized parrot. Height 17 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing a sea–bird reposing on a rectangular base. Height 23 cms.



CHIMU.– Representación de ave marina portando cántaros. 18 cms.

CHIMU.– Botella representando ave de rapiña. 25 cms.

CHIMU.– Botella representando paloma. 16 cms.

CHIMU.– Botella representando pelícano. 25 cms.

CHIMU.– Botella representando ave marina. 23 cms.

CHIMU.– Botella representando pato. 25 cms.

CHIMU.– Botella representando Alcatraz. 24 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel depicting a sea–bird carrying cántaros (ceramic jars). Height 23 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel depicting a bird of prey seated on a rectangular base. Height 25 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel representing a dove. Height 16 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel representing a pelican. Height 25 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel in the form of a sea–-bird with outstretched neck. Height 23 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing a duck. Height 25 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel representing an alcatraz (a type of bird like and albatross). Height 24 cms.

Esperanza".

Los arqueólogos antecitados han ido descubriendo no menos de 125 pozos artesianos en Chan-Chan. Fueron hechos por excavación rectangular y su profundidad obviamente dependía de la napa, creándose así "pisos" sucesivos. Los hay de 2 a 5 o más pisos de excavación, provistos de rampas laterales, por las cuales subían y bajaban las gentes utilizando para el transporte grandes y medianas jarras de barro cocido.

Moseley observa que Chan-Chan fue construída "hacia atrás", hacia el mar: en otras palabras, hacia el litoral, donde afluía en mayor cantidad el agua dulce necesaria para la vida y el labrado de la cerámica.

En este aprovechamiento de las napas freáticas hay que considerar el régimen de las llamadas "chacras hundidas", o sea la siembra en pozas de regular extensión donde afloraba la napa y se mantenía el cultivo por la constante humedad. Estos son los famosos "wachaques" junto al mar, algunos de los cuáles están en uso aún en nuestros días.

Sobre el uso de los canales de riego el criterio arqueológico parece inclinarse a tenerlos por invento de la gran cultura Moche. Sus nietos, los chimú, los manejaron y sofisticaron admirablemente. En el área del valle de Chimo han quedado restos de cinco: 1) La Mochica, 2) Moro, 3) Vichansao, 4) Pampa de Huanchaco, y 5) el gran canal intervalles.

A este último ha de recurrirse, aunque sea apretadamente, para juzgar la capacidad de cálculo y esfuerzo del gran pueblo que lo planeó.

El canal intervalles tuvo por objeto aumentar el caudal regable trayendo las aguas desde el sur del rio Chicama haste el valle de Chimo, particularmente a los campos sembrados de La Esperanza, Río Seco y Huanchaco, o sea las tierras al norte y oeste de Chan-Chan, gran meta lograda sólo en parte. La obra parece haberse abandonado definitivamente, después del terrible aluvión del año 1,100 de nuestra era, cuando la catástrofe destruyó todos los canales y su sistema de distribución. El canal intervalles, cuyo trazo abarcaba 70 kilómetros, hubo de ser olvidado para siempre y se desaprovecharon desde entonces las extensiones ya preparadas al norte del sistema de Huanchaco.

El gran canal Chicama-Moche es quizás el primero entre los sistemas de irrigación canalizada llevados a cabo durante la prehistoria de Sud-América. Por el enorme impulso de su proyecto representa un monumento a la ingeniería Chimú y a cabalidad sustenta la frase sagaz de Collier y Steward calificando a esa nación como "una sociedad hidráulica."

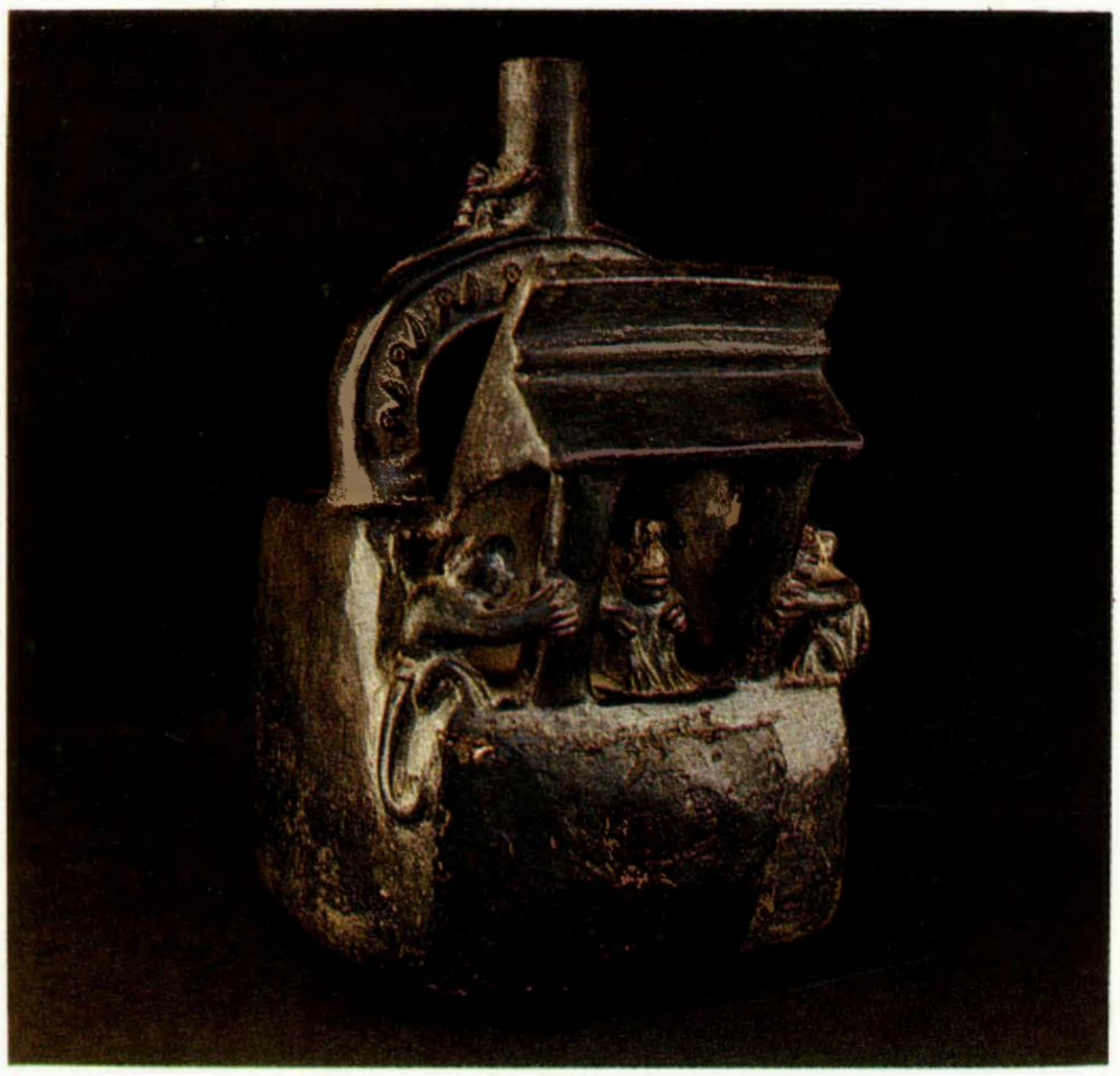
Jorge Zevallos Quiñones

CHIMU.– Vasija representando ave de rapiña. 24 cms.

CHIMU.– Botella representando felino. 15 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel of a bird of prey. Height 24 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel of a standing feline. Height 15 cms.



nio de la Calancha tells us that the Chimus had their own language, that was notable for its difficult, guttural pronunciation, and which went by the name of Quingnam. I might add that the inhabitants of Pacasmayo and San Pedro de Lloc "spoke it by conquest."

Since this is the only reference, and a brief one at that, to this mysterious language, it represents a cultural factor of considerable importance in terms of understanding the people who spoke it. It is a great pity that the total disappearance of its use in the first years of the 17th century prevented further study; because in contrast with the Mochica tongue, with which it is so often and so superficially confused, nothing has remained from the Quingnam language: no grammar, lexicon or even a simple list of terms to give us an idea of what it was like.

Without this sort of data base, the researcher might think to avail himself of other onomastic or toponimic information pertaining to names, thereby seeking a relevant *filum*. However, information of this type derived from archaic languages from the north coast, besides remaining buried in the difficult documentation of the 16th and 17th centuries, has suffered a notable degeneration during recent centuries in their usage as name of people or places. The term CHIMU is an example of this disfigurement that has occurred because of infrequent functional use: in the valley where Chan Chan was constructed, it was called CHEJMOER in the prehistoric period. Subsequently, the first Spanish writers changed it to CHIMOR, and a little later to CHIMO –a term that was used throughout the viceroyalty period. For example, one finds references to "the valley of Chimo", "the Chimos" and "the ruler Chimo Capac." Beginning with independence, that is to say in the 19th century, the flat or grave accent associated with this word and peculiar to the linguistic tradition of the coast, suddendly assumes an acute accent and becomes CHIMU. As can be seen, this is not an Indian name.

Recently, efforts are being made to identify the Quingnam language with "La Pescadora", another of the prehispanic ways of speaking in this area of ancient Peru. However, no trace has remained either of "La Pescadora" language; all that is known is that it was of the harshest and most guttural types used on the coast.

The Chimus, then, were people who at an opportune moment could be bellicose and domineering, or who could produce artisans capable of accomplishing admirable work for the sumptuous funerary rituals of their aristocracy, a pattern of conduct, incidentally, that was totally characteristic of the prehistoric glebes. However, these people could also mobilize a collective effort to perform major accomplishments in such spheres as agriculture. Where they really stood out, however, was in their development of the most advanced irrigation systems of their time.

Since the final years of the Middle Horizon the lower area of the ample Moche valley –that is to say the specific valley of Chimo– began to support a very powerful human element. Once the Chimu state was established, between the 11th and 12th centuries, its religious and political fulcrum became Chan Chan. The way in which water was most effectively used to support the life and agriculture of the Chimu area has been analyzed by such renowned specialists as Farrington, Moseley, Kus,

CHIMU.– Botella representando construcción de dos postes y techo, personaje central y dos monos. 21 cms.

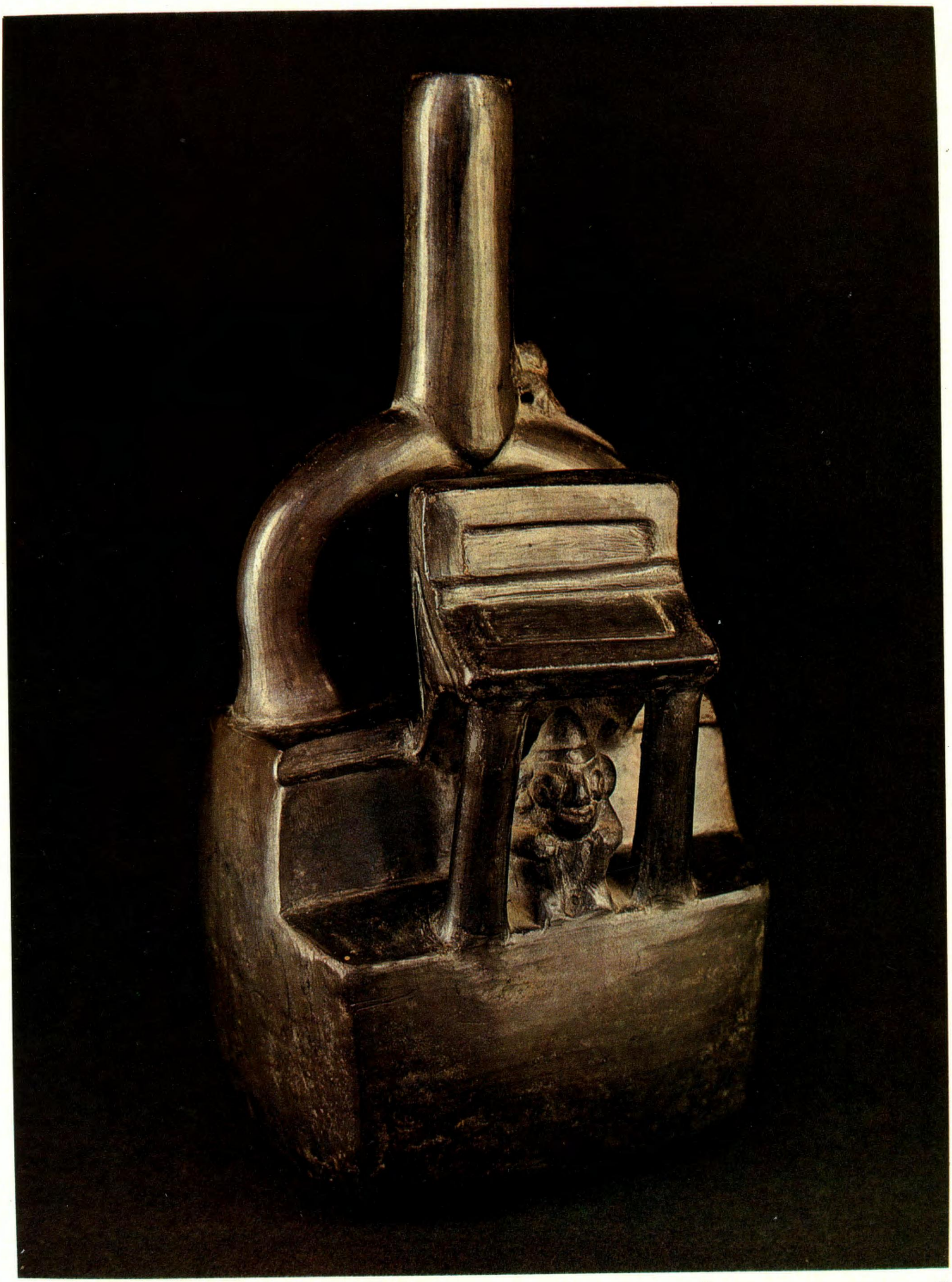
CHIMU.– Botella. Representación de construcción con techo a 2 aguas. 22 cms.

CHIMU.– Botella representando personaje sentado bajo construcción. 25 cms.

CHIMU. Stirrup–spout vessel representing an architectural construction of two posts and a roof, within which are a central personage and two monkeys. Height 21 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel representing a building with slanting roof. Height 22 cms.

CHIMU. Stirrup–spout ceramic vessel depicting a personage situated under a roof. Height 25 cms.



Ortloff, etc. The results of their studies, besides being of fundamental importance for the history of irrigation in this northern coastal area, also contribute towards an understanding of one of the most fascinating chapters of Chimu archaeology. The results of their studies, besides being of fundamental importance for the history of irrigation in this northern coastal area, also contribute towards an understanding of one of the most fascinating chapters of Chimu archaeology.

It can be noted that they employed two techniques to control the supplies of potable water by using the sheets of underground water, and/or establishing canal systems. In the first case, a solution was found for the supply needs of the inhabitants of the large complex of Chan Chan; as for the second method, it permitted the agricultural exploitation of the area surrounding Chan Chan, to include the port of Huanchaco and the zone currently known as "La Esperanza."

The previously mentioned archaeologists have succeeded in discovering no less than 125 artesian wells in Chan Chan. They were made by rectangular excavation, and their depth obviously depended on the underground sheet of water; so successive "floors" came into being. One finds wells with 2 to 5 floors, each one provided with lateral ramps which were used by people going up and down and carrying large and medium—sized jars of baked clay.

Moseley has commented that Chan Chan was constructed looking backwards, that is to say towards the sea. By facing towards the coast, there was better access to the fresh water required for daily living needs and for work with ceramics.

In this system, used to make maximum use of the sheets of undergroud water, one should mention the methods employed to develop the so—called "sunken fields" which were sown and cultivated in an environment of constant humidity due to the presence of the water. These are the famous "wachaques" which are close to the sea and which in some cases are still in use today.

Regarding the use of the irrigation canals, the archaeological criteria in effect tend to attribute their invention to the innovative Moche culture. Their grandchildren, the Chimus, handled them admirably and made them more sophisticated. In the area of the valley of Chimo, five have remained: 1. La Mochica 2. Moro. 3. Vichansao 4. Pampa de Huanchaco and finally the great inter-valley canal.

This last canal must be mentioned, albeit rapidly, so as to give an idea regarding the ability of the people who planned it to calculate and demonstrate the effort required for its construction.

This inter–valley canal's goal was to increase the flow of water available for irrigation by bringing water from the river Chicama in the south up to the valley of Chimo; the particular objetives were the cultivated fields of La Esperanza, Rio Seco and Huanchaco, that is to say, the land to the north and west of Chan Chan. It was a major challenge that was only partially successful. The project seems to have been definitively abandoned after the disastrous flood of the year 1100 AD, which was responsible for the catastrophic destruction of all the canals and their tributary system. The inter—valley canal, whose course ran for some 70 kilometers, had to be forgotten forever, so that those already prepared sections to the north of Huanchaco could never adequately be used to advantage.

The great Chicama—Moche canal is perhaps the first to have been developed to provide irrigation during the prehistoric period of South American history. As a result of the enormous scope of its project it remains an epic monument to Chimu engineering, and fully justifies the insightful characterization of Collier and Steward that the Chimu nation was indeed a hydraulic society.

CHIMU.– Representación erótica. 15 cms.

CHIMU.– Botella representando escena erótica. 16 cms.

CHIMU.– Personaje con gran falo. 22 cms.

CHIMU. Stirrup-spout ceramic vessel of an erotic scene. Height 15 cms.

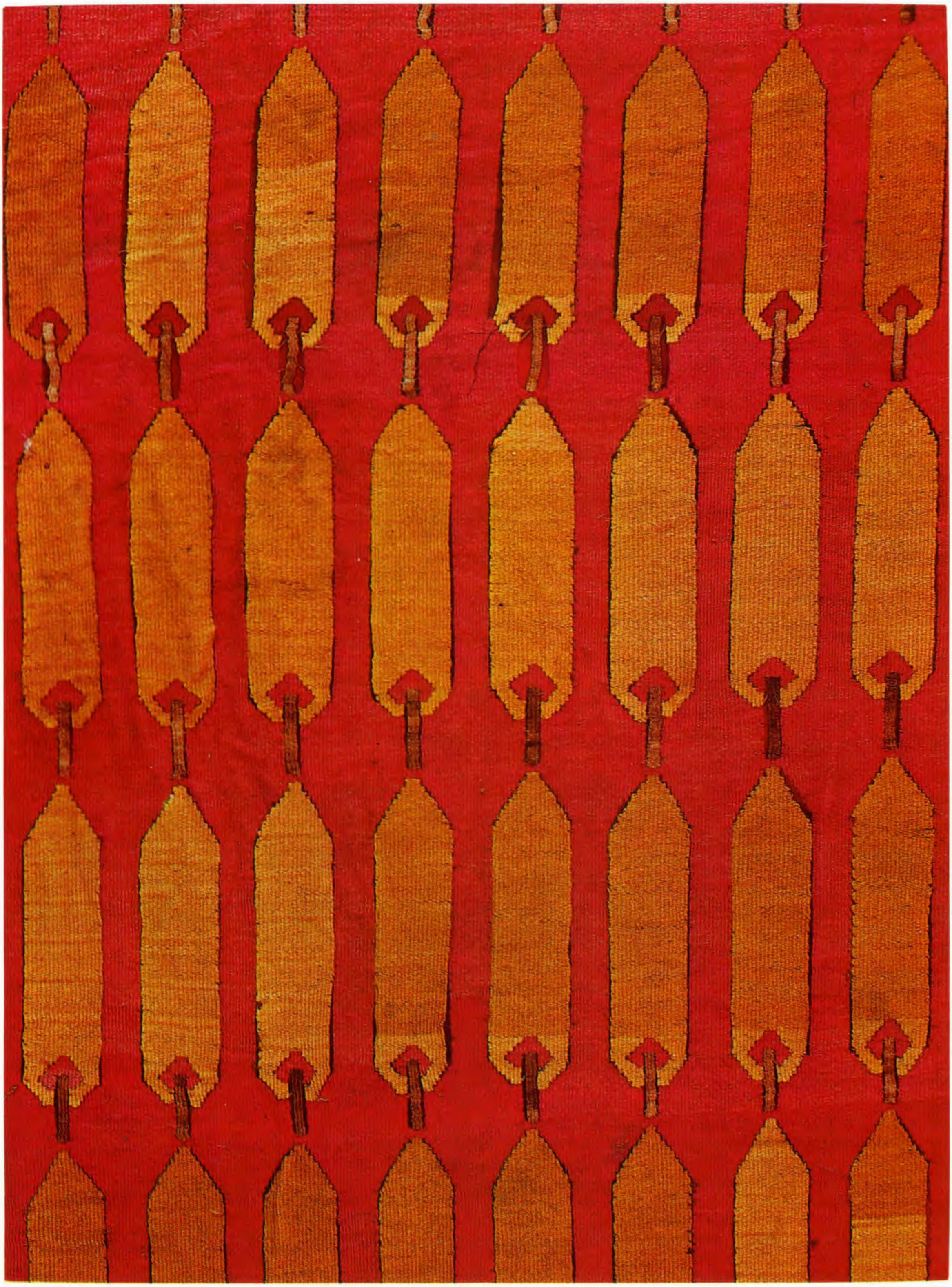
CHIMU. Effigy ceramic vessel of an erotic scene. Height 16 cms.

CHIMU. Effigy ceramic vessel of seated personage with large phallus. Height 22 cms.

TEXTILES

CHIMU-INCA.— Detalle de gran manto tapiz, tipo Kelim. Decoración de plumas amarillas estilizadas. Dimensiones: 175 cms. x 280 cms.

CHIMU-INCA. Detail of a slit tapestry mantle depicting stylized yellow feathers on a carmine ground. Full size, 175 x 280 cms.



LA TEXTILERIA DEL REINO CHIMOR
TEXTILES OF THE KINGDOM OF CHIMOR

LA TEXTILERIA DEL REINO DE CHIMOR

a) TIPOS Y USOS

Si hay ciertos factores en común concernientes a los tipos, usos, orígen geográfico, iconografia, y características técnicas en la textilería de las diferentes culturas del antiguo Perú; también hay facetas que particularizan y singularizan a cada una de ellas. En el caso del Reino del Chimor, los tejedores empleaban una serie de técnicas especiales excepcionalmente halladas en otras culturas, y confeccionaban cierto tipo de tejidos que los caracterizaba como únicos. Estos dos hechos combinados son las facetas claves de la iconografía; nos permiten la identificación de un tejido Chimu, aunque su origen no sea del territorio Chimor, sino de la costa central o la costa sur.

USO

Todas las culturas del antiguo Perú empleaban el arte textil como vestimenta, como accesorios de ésta, como objetos funcionales y como elementos de decoración. En cada una de estas categorías los tejidos del reino Chimor poseen originalidad, algo que escasamente se encuentra en la textilería de otras culturas. La novedad, entonces, reside tanto en el uso al cual el tejido fue destinado, como al tipo de artículo fabricado.

Comencemos con un uso aparentemente poco común en el antiguo Perú: el de la decoración.

DECORACIONES PARA MUROS

Es en la cultura Chimu donde se encuentran lo que evidentemente son los tejidos de dimensiones físicas más considerables en el Perú precolombino. Estos tejidos usualmente están sobre el algodón Gossypium Barbadense en su estado natural, es decir, sin teñir.

TEXTILES OF THE KINGDOM OF CHIMOR

PART I: CHARACTERISTICS OF CHIMU TEXTILES

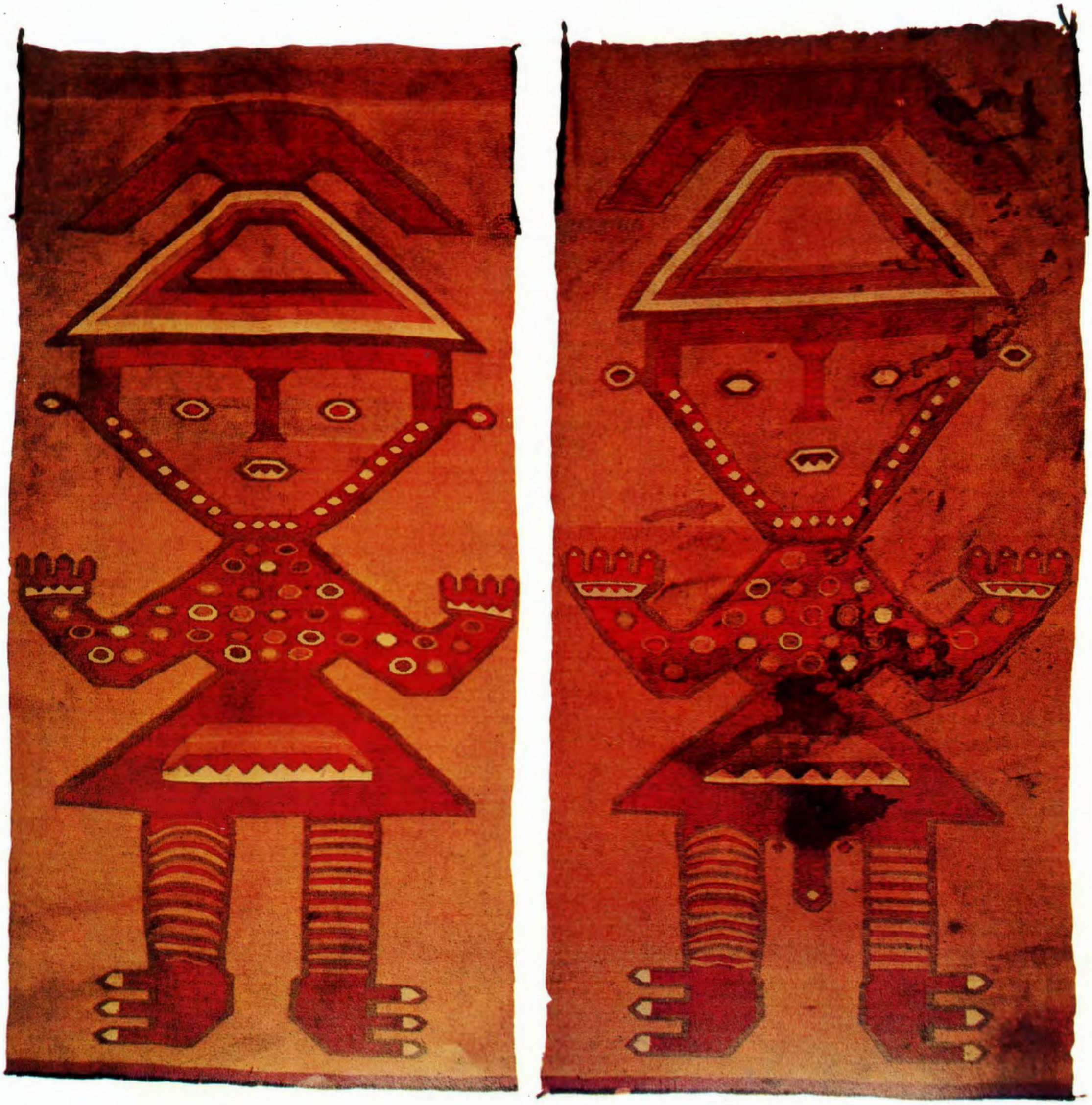
INTRODUCTION

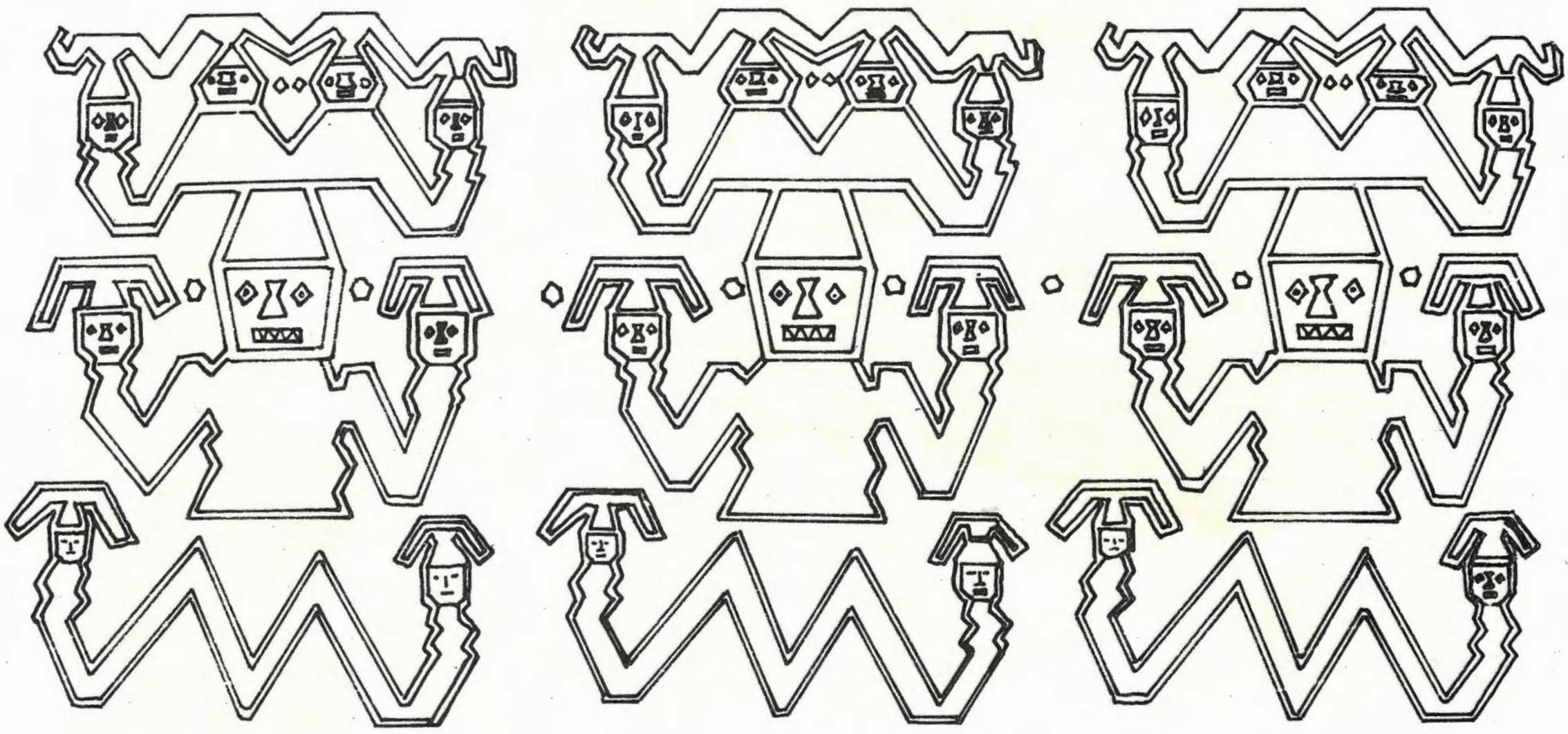
If there are certain factors of type, use, geographic origin, iconography and technique which are common to virtually all the textile producing cultures of ancient Peru, there are also specific characteristics peculiar to each culture. Excavations during recent years in Chan Chan, amply described by Michael Moseley and Kent Day in *Chan Chan: Andrean Desert City,* and in the more northern religious center of Pacatmanu, also well described in the 1986 publication entitled *The Pacatnamu Papers, Volume I,* have provided a reliable archaeological data base for the analysis of Chimu textiles. The combination of technical and iconographic information derived from these and other sources contribute towards our identification of a Chimu textile, even though its geographical provenance may not be the territorial area conventionally associated with the kingdom of Chimor, but rather a central or south coast location.

All the cultures of ancient Peru used textile art to embellish their clothing, or its accessories, and to decorate functional objects as well as those designed for ornament. In each of these categories one finds Chimu textiles displaying originality of a type not always encountered in the textiles of other cultures. So this originality, which we shall examine by selecting representative examples, is derived from the use for which the textile was destined, the specific type of object that was made and finally the sort of iconographic compositions that were employed.

CHIMU. — Dos paños de túnica técnica tapiz entrelazado. Figuras frontales con tocado elaborado, camisa imitando piel de felino. Una de las características de estos personajes es el número irregular de dedos de las manos y de los pies. 85 x 41 y 85.5 x 43.5.

CHIMU. Two panels of a tunic, interlocked tapestry weave; figures with elaborate head dress and a spotted shirt suggesting feline attributes. Such personages often have abnormal numbers of fingers and toes. 85 x 41 cms. and 85.5 x 43.5 cms.





El tejido más reputado de este tipo es el que ilustra el tema del prisionero. Medía aproximadamente 2 metros de ancho por 35 metros de largo en su estado original, es decir, antes de ser cortados en 13 paños individuales. (1) Siete de estos paños han desaparecido, pero quedan seis en colecciones de museos que permiten analizarlo.

Supuestamente excavado en 1951 en terrenos de la hacienda Mocope, el tejido parece haber sido el único contenido de una cámara cubierta con una losa de piedra. En cada paño, hay por lo menos una figura principal -todas antropomorfas, salvo una que tiene cabeza de ave y cuerpo humano-, en algunos se advierten personajes libres con el sexo erecto, y en otros, a personajes sujetos por una gruesa cuerda alrededor del cuello. ¿Habrá representado este inmenso tejido algún acontecimiento histórico de esencial trascendencia -algo como el famoso "Tapiz de Bayeux", que interpretaba una crónica gráfica de la conquista de Inglaterra por los normandos- en el cual aparecen cautivos los líderes de un pueblo enemigo? O, ¿habrá querido significar este tema -tema que tiene mucho que ver con los motivos que se dan en la cerámica pintada de la época Mochica 5- un comentario genérico acerca de las proezas de los vencedores, presupuestamente Chimu, y la desgracia de los vencidos? En este sentido este tejido suscita cierta evocativa remembranza del templo del cerro Sechín.

El Dr. Luis Lumbreras, en *Arte Pre-Colombino,* enfatiza en el uso decorativo de los tejidos como "alfombras, esteras y lienzos para cubrir muros", y sugiere que las dimensiones de un tejido pueden servir como criterio de su función. Considera que los tejidos que alcanzaron un ancho de 3 metros o más, y que superaban los 8 y 10

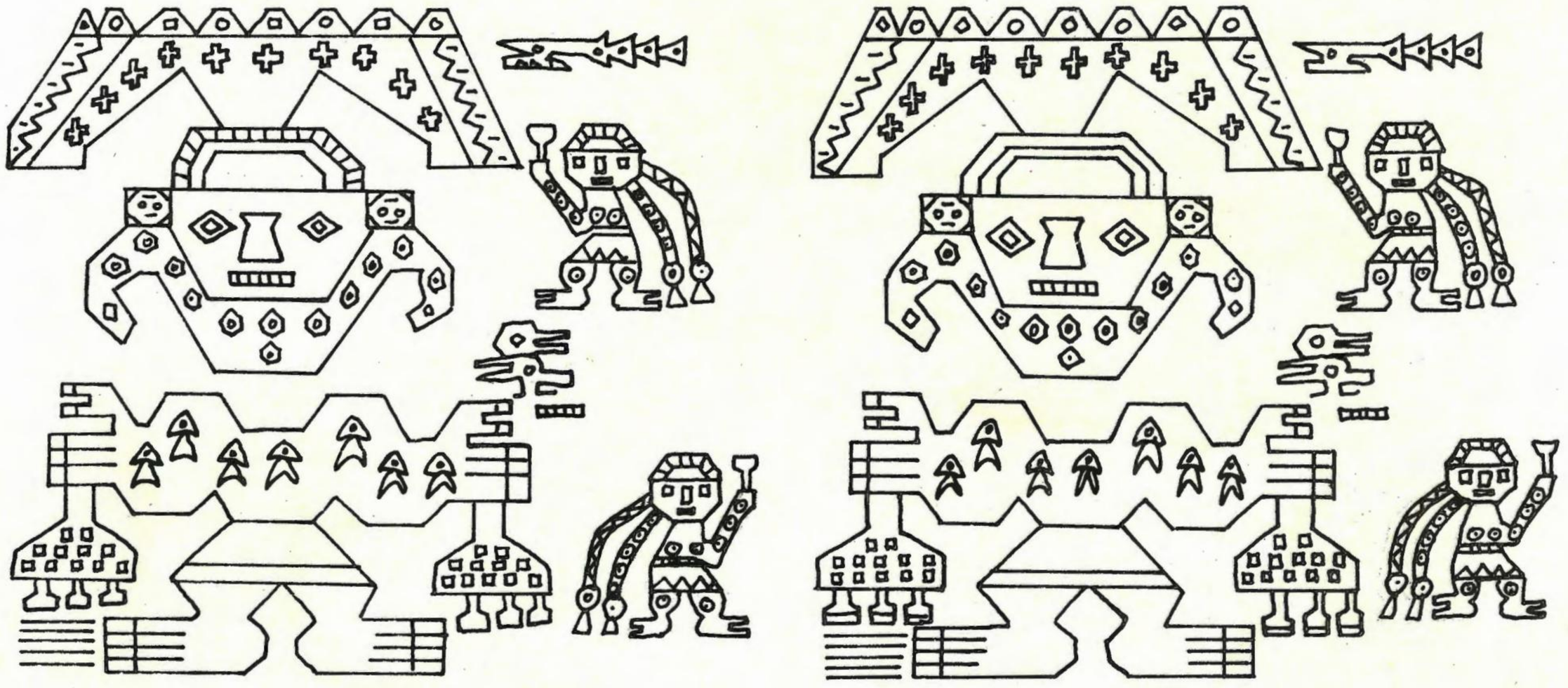
A good place to begin is with the use of the textile for probable wall decoration– something that appears to be characteristically Chimu because of the unusually large dimensions of many of their painted textiles. A segment of a particularly fine example of one of these large textiles, which is in the Puruchucu Museum Collection, has been described earlier by D. Jimenez Borja; like many others, it was painted directly on to the undyed natural cotton, Gossypium Barbadense.

The best known textile of this type is probably that which illustrates the "prisoner" theme. It measured about two meters in width, and approximately 35 in length, in its original state, that is to say, before being apparently cut up into 13 individual panels (1) Reproductions of these panels are to be found in Alan Lapiner's *Pre-Columbian Art of South America;* seven have disappeared, but there are now six remaining in museum collections.

Supposedly excavated in 1951 in the Hacienda Mocope, the textile seems to have been the only object contained in an underground chamber covered with a slab of stone. In each panel, there is at least one principal figure, who is generally anthropomorphic, except for one that has a human body and avian head. Some of the compositions include individuals with an erect penis, or with thick cords around their necks. One wonders if this textile portrayed some actual historic event of special importance, rather in the way that the Bayeux Tapestry recorded the Norman invasion of Britain; if so, it would explain the presence of what were perhaps captured enemy leaders. Or might this theme, which is quite closely related to the sort of subject matter that one finds in late Mochica painted ceramic ves-

CHIMU.– Paño. Técnica tapiz. Variación del personaje frontal, truncado a la altura de la cintura y manos. en el Penacho y parte baja destaca la presencia de cabezas trofeo. 50 x 32 cms.

CHIMU. Tapestry panel; a variation of the frontal personage, truncated at the waist, trophy heads are in evidence. 50 × 32 cms.



metros de largo, no podrían haber sido utilizados como vestimenta. Destaca a un ejemplar encontrado en la Isla de San Lorenzo que mide 1 metro de ancho y 10 de largo, y que probablemente estuvo asociado con una tumba. Abarca una escena pintada de tal forma que fácilmente podría ser dividido en secciones individuales. (2).

Estos ejemplares de inmensas telas pintadas con categoría muralista contrastan con otras de gran magnitud que pese a su gran tamaño si fueron destinadas a envolver un fardo funerario.

UN DOCUMENTO HISTORICO

"El arte del diseño", comentó Charles Wiener, "es... el único que ha permitido a los indios retratar las escenas completas de su vida diaria, de su sociedad y de sus costumbres religiosas." (3) Si los temas y diseños no brindan en la textileria el amplio documento histórico que sí ofrece la cerámica, nos permiten un cierto conocimiento acerca de lo que habría sido el transcurso de la vida en el Reyno Chimor.

La textilería de la costa norteña que se remonta a siglos atras, nos provee de importante información en referencia a los tipos de tejido usado, los usos a los que fueron destinados, los temas iconográficos que ostentan y la procedencia geográfica donde se originan. Como se observará, si la textilería Chimú tiene mucho en común con la de otras culturas peruanas antes de la conquista española, también revela ciertas características que la distinguen en su originalidad y particularidad.

Regresemos, pues a aquel mundo de antaño para apreciar las características del tejido Chimú en las siguientes esferas:

. Tipos y usos del tejido
. Facetas técnicas
. Iconografía clave

sels, have been a generic commentary on the heroic feats of the victors and the misfortunes of the vanquished. In this sense, the scope of this textile reminds one somewhat of the mood evoked in the very powerful and poignant lithic images of Sechin, located near Casma on the northern Peruvian coast some 400 kilometers north of Lima.

Dr. Luis Lumbreras, in *Arte Pre-Colombino,* emphasizes the decorative use of these large textiles as "carpets, mats and graphic designs to cover walls", and suggests that their dimensions constitute a useful criterion for assessing their function. Lumbreras believes that those textiles which reached a width of 3 meters or more, and whose length exceeded 8 or 10 meters, were not likely to have been used as clothing. He highlights a piece found on the island of San Lorenzo, which is one meter wide and 10 meters long, and which was probably associated with a tomb. Its composition is such that it could easily have been divided into individual sections. (2)

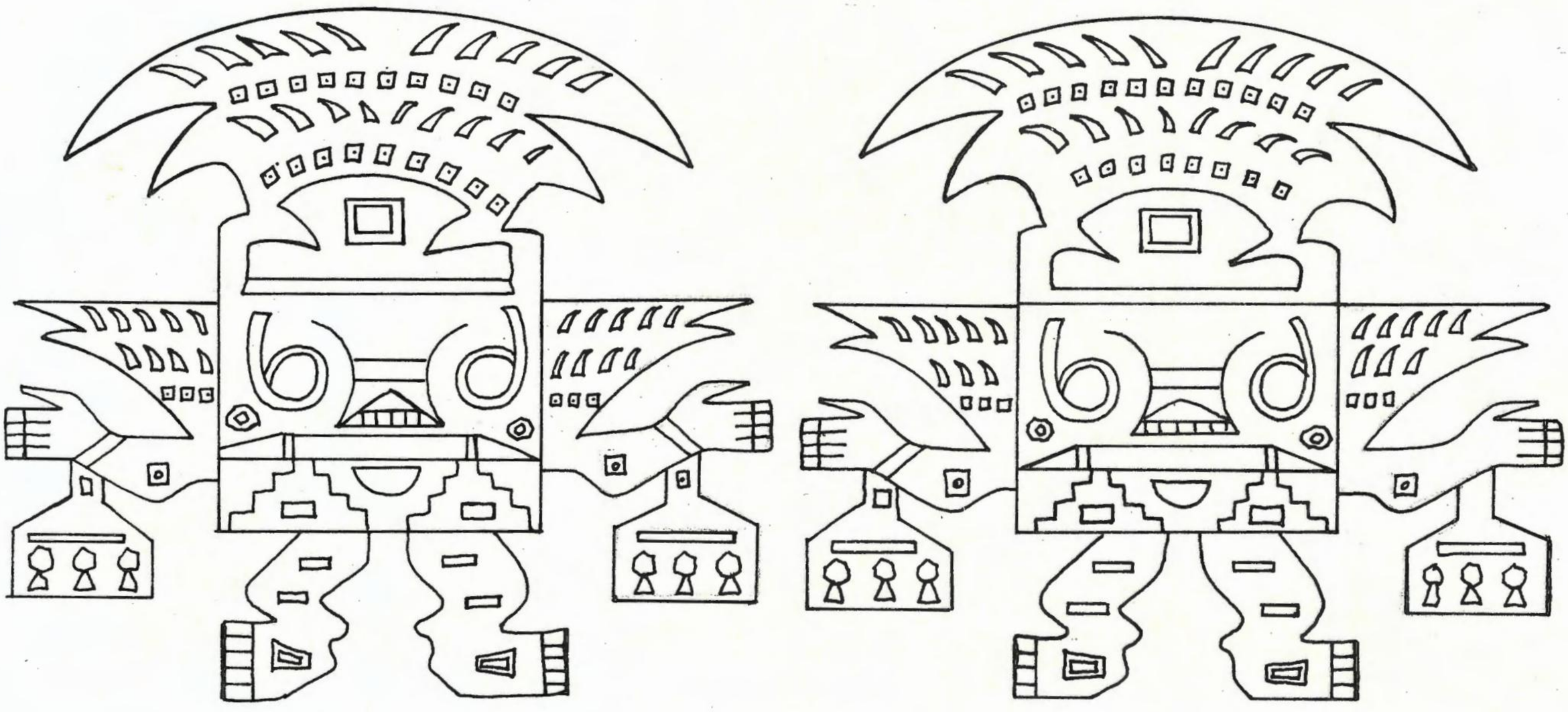
These examples of immensely large textiles, painted perhaps with mural connotations, contrast with other that are equally big, that were used as winding shrouds. A detail from an excellent example in this category-what has been called a "queen's mantle"- measures in its totality 1.30 x 7.50 meters. So these textiles used to wrap around funerary bundles constitute a second type of unusually large cloth composition.

A HISTORIC DOCUMENT

"The art of design," commented Charles Wiener, a Frenchman who carried out excavations on the Peruvian coast in the 1880s, "is the sole one which has enabled

CHIMU.– Fragmento en forma de estandarte. Variación del personaje frontal en donde se puede ver la separación de la parte superior e inferior del cuerpo. El personaje se encuentra rodeado de cuatro ayudantes portando vasos. En la parte inferior figuras zoomorfas. 35 x 50 cms.

CHIMU. Tapestry fragment, in which the upper and lower sections of the frontal figure are separated in an unusual variation. Other compositional elements include four assistants carrying goblets, and zoomorphic figures. 35×50 cms.



El tejido como clave de la fecha cronológica Chimú.

TIPO Y USO

En la categoría de tipo y uso descollan siete características de especial interés que a continuación mencionamos.

El primer punto de interés es la existencia, en la textilería Chimú, de artículos de ropa que combinan entre sí, es decir, que contienen diseños similares y cuya elaboración técnica es idéntica. Habitualmente, estos conjuntos están compuestos de tres artículos fundamentales: un unku o camisa con mangas, un taparrabo y un llantu o turbante. Sin embargo no se puede generalizar, porque un gran manto de tapiz con diseños de plumas de ave fue hallado con un unku grande pero, hasta donde se sepa, sin taparrabos ni turbante.

El descubrimiento más trascendente de estos conjuntos o combinaciones Chimú parece haber acontecido por los años 1950. Subsiguientemente fueron estudiados y analizados por el reputado arqueólogo norteamericano Dr.Junius Bird, Curador de Arqueología de América del Sur en Nueva York. El Dr.Bird identificó diez conjuntos, cada uno formado por tres piezas, y cuyo contenido fue exhaustivamente analizado por Ann P. Rowe.

Siete de estos conjuntos, cada uno consistente en un unku, un llautu y un taparrabo, fueron ejecutados en tela de brocado doble. Rowe define esta técnica como aquella en la cual "dos superficies completas de tela, cada una de distinto color, se tejen con trama y urdimbre simple y estas dos superficies intercambian sus caras para formar el diseño."

TAPARRABO

El taparrabo fue usado con frecuencia por la sociedad Chimu; probablemente los

the Indians to portray complete scenes of their daily life, of their society and of their religious customs." (3) The themes and compositions used in textiles do not provide the comprehensive historical document that ceramics do, but they nevertheless give us a good idea of what life was like in the kingdom of Chimor. An analysis of a textile fragment from the Major Quadrangle south of Huaca I, at Pacatnamu, is an excellent example: the piece, described in detail by Christopher B. Donnan in *The Pacatnamu Papers*, Volume I, on pages 109-113, shows ritual or ceremonial activity involving the presentation of a type of goblet within an environment that is characteristically Chimu–one in which there is a marked emphasis upon such architectural features as roofs, buildings and platforms.

In considering textiles from the kingdom of Chimu, the following related aspects contribute to their overall understanding:

TYPES AND USES OF TEXTILES
TECHNICAL CHARACTERISTICS OF THE WEAVING
CHARACTERISTIC ICONOGRAPHY

In looking at each of these in turn, a clear idea of what makes up a Chimu textile will emerge.

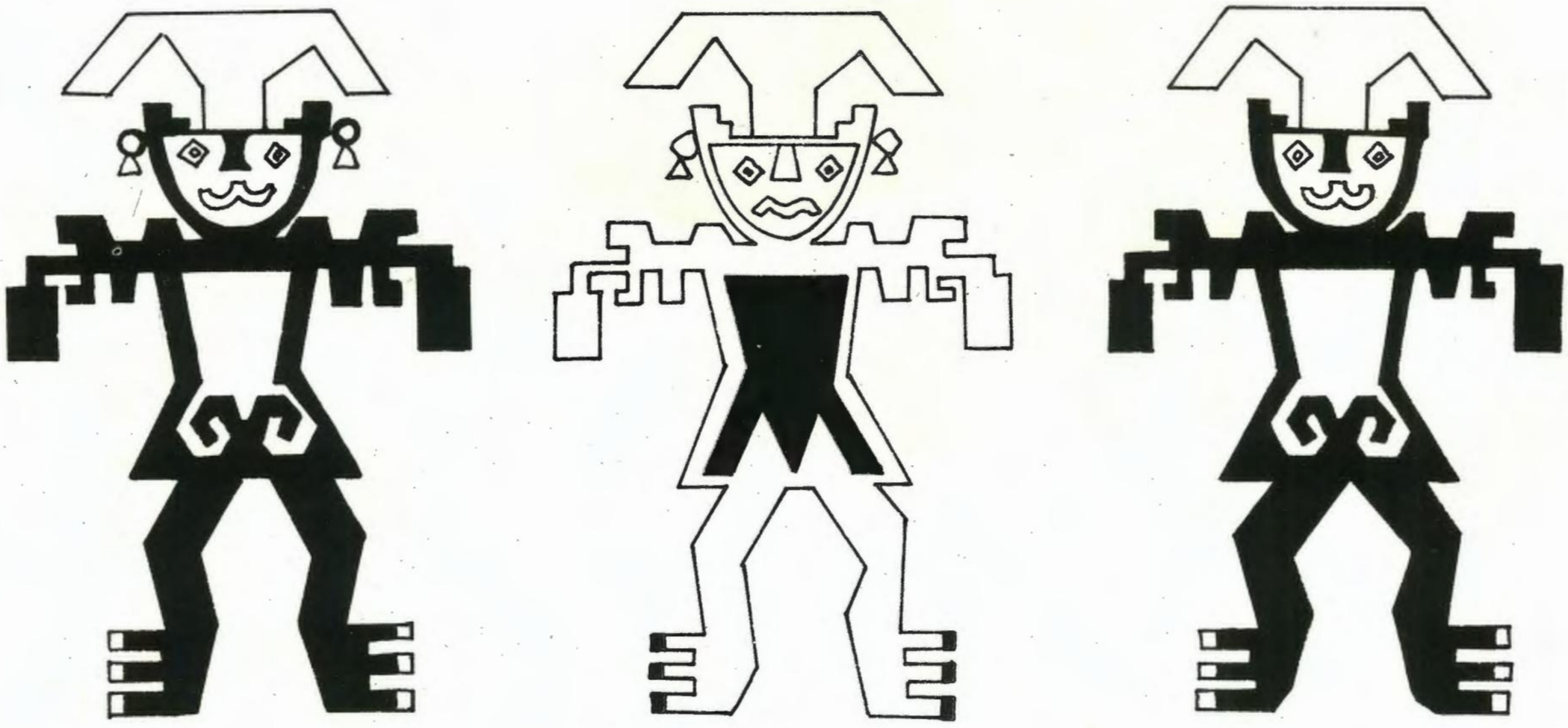
TYPES AND USES

In this category, there are seven points of special interest.

The first noteworthy point is the existence of "sets" of textile items, whose technical construction and iconographic design are generally identical. Chimu textiles are not the only ones where this occurs: there are south coast non–figurative pieces from the Nazca culture, for example, where

CHIMU.-Paño. Técnica tapiz. Dos personajes frontales en que sobresale la presencia de alas y una cara con grandes ojos redondeados que evocan tradiciones chavinoides o paraquenses. En la frente ostenta una diadema y se destaca la gran riqueza del color más típico en la costa sur. 40 x 17 cms.

CHIMU. Tapestry panel depicting two frontal personages of imposing presence. The large, round eyes and extended wings are evocative of earlier Chavin or Paracas iconography. 40 x 17 cms.



que tenían mayores dimensiones estaban asociados a personajes de prestigio.

Dos de los tipos más destacables de taparrabos son los de tapiz y los de tejido simple de brocado en algodón. Los anteriores, frecuentemente escalonados y decorados con figuras antropomorfas o zoomorfas tienden a un formato triangular. Más sencillos son los de tejido simple de brocado en algodón: asiduamente forman una especie de rectángulo vertical, a modo de un delantal con tiras a los lados con las que el taparrabo era atado al cuerpo.

Algunos taparrabos eran tan grandes que vistos desde atras o de frente daban la impresión de ser faldas. Ann Rowe insinua que estos podrían asociarse a rango y prestigio, ya que la mayoría de reproducciones de taparrabos Chimu que hoy vemos en la cerámica muestran un taparrabo común relativamente pequeño.

BANDAS O VINCHAS LARGAS CON EXTREMIDADES BIFURCADAS

Las bandas de tapiz que varían en el ancho entre 5 y 12 centímetros, y que alcanzan longitudes de varios metros se bifurcan en dos extremidades, como una calle que a su vez se transforma en dos pasajes. Estas extensiones mantienen inicialmente la superficie de tapiz decorado de la banda principal, para luego estrecharse paulatinamente hasta asumir un contorno redondeado y más grueso. La fase final está constituída por flecos alargados.

Estas bandas que pueden haber sido vinchas para ser usadas como adorno alrededor de la frente, se dan frecuentemente en el estilo de tapiz kelim (slit tapestry) cuando hablamos de la época de hegemonía Chimu, o tapiz entrelazado, si nos referimos a la época de ocupación Incaica.

La iconografia de estas bandas es básica-

mantles, shirts and "llicllas" with similar designs are found. However, the tendency for these sets to exist is especially evident in the case of Chimu textiles.

Usually these sets are made of three fundamental components: a shirt that may or may not have sleeves, a "tapabarro" loincloth and a "llautu" headband or kind of turban. However, there are also other combinations: for example, the very large slit tapestry mantle with stylized feathers, found together with a large, oversized man's shirt.

The most noteworthy discovery in this genre appears to have occurred in the late 1950s, when a group of such sets was analyzed by the late Dr. Junius B. Bird. He identified ten main sets, each one made up of three vestments and accessories, which were in turn thoroughly discussed by Ann P. Rowe in the comprehensive catalogue which accompanied the major 1984 exhibition at the Textile Museum in Washington, DC. and entitled "Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor."

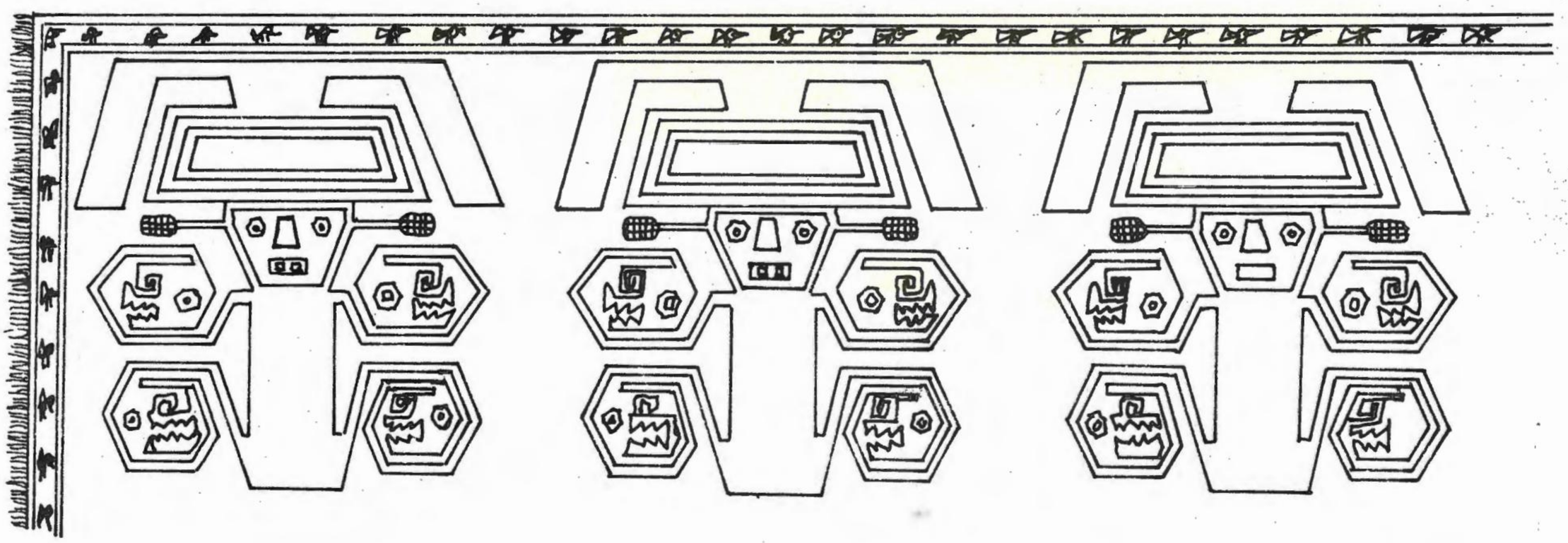
Seven of these sets, each one consisting of a tunic, turban and loincloth, were woven of brocaded double cloth. Ann Rowe defines the technique on pages 37 and 38 of her catalogue text, which is indisputably the pioneering reference work for Chimu textiles, as follows: "In the double cloth technique two complete layers of fabric, each of a different color, are woven in plain weave, and the two layers exchange faces to form the design."

THE TAPABARRO (LOINCLOTH)

The tapabarro was used frequently in Chimu society, and the finest and most varied types of this particular article of apparel

CHIMU.-Paño de almohadilla. Técnica de tapiz entrelazado. Quince personajes frontales y figuras zoomorfas asistiendo a los principales. 58 x 78 cms.

CHIMU. Ceremonial Pillow cover, interlocked tapestry, with fifteen frontal personages surrounded by zoomorphic helpers. The bold composition, controlled serial imagery design, vivid colors and sophisticated use of pictorial space are exceptional. 58 x 78 cms.



mente de figuras antropomorfas o zoomorfas repetidas, con variantes al llegar a la bifurcación. Tenemos un excelente ejemplo de una banda característica en algodón y lana, confeccionada posteriormente en 1450 DC.

GUARDAS ADJUNTAS

Al estudiar el hermoso tapiz con figuras antropomorfas y venados se observará que, tanto el borde superior como el inferior poseen guardas compuestas por varias bandas estrechas que han sido adjuntadas al tapiz en sí. Estas bandas que normalmente tienen colores sólidos –en este caso, ocres y verde oliva– están realizadas en algodón y lana. Técnicamente, tienden a la "trama dominante" con urdimbre retorcida.

Al describir el sistema de "trama dominante" (weft-facing), Ann Rowe anota que "en un tapiz se comprime la trama apretadamente, para cubrir la urdimbre por completo. Así es que la cantidad de trama en una zona supera notablemente a la de la urdimbre, razón por la cual la denominamos "trama dominante". (5)

Aunque hay algunas guardas Chimú que a primera vista sugieren una atribución de la cultura Chancay, Rowe señala que las guardas del norte contienen algo único. En el tejido Chimú, sus terminaciones son de trama cortada (cut-weft), mientras que las de Chancay son del tipo lazo (loop). (6)

GASAS DE ALGODON NATURAL

Tanto en la cultura Chancay como en la de Chimú, surgen gasas de algodón. En la publicación previa sobre textilería Chancay, se ha distinguido la labor analítica de estas gasas llevada a cabo por Rosa Fung Pineda. (7)

DIFERENCIAS ENTRE LAS GASAS CHANCAY Y CHIMU

Para subrayar la diferencia fundamental,

are associated with this north coast culture. Some tapabarros are large, and some small; often the latter contain very beautiful designs, where as some larger pieces contain rather monotonous designs, so it is difficult to ascribe use of these pieces to specific ranks of society according to size. Some of these loincloths are so large that they resemble skirts, and Ann Rowe has suggested that these could be associated with people of prominence, especially as the majority of Chimu tapabarros shown in Chimu ceramic-ware are of relatively small size.

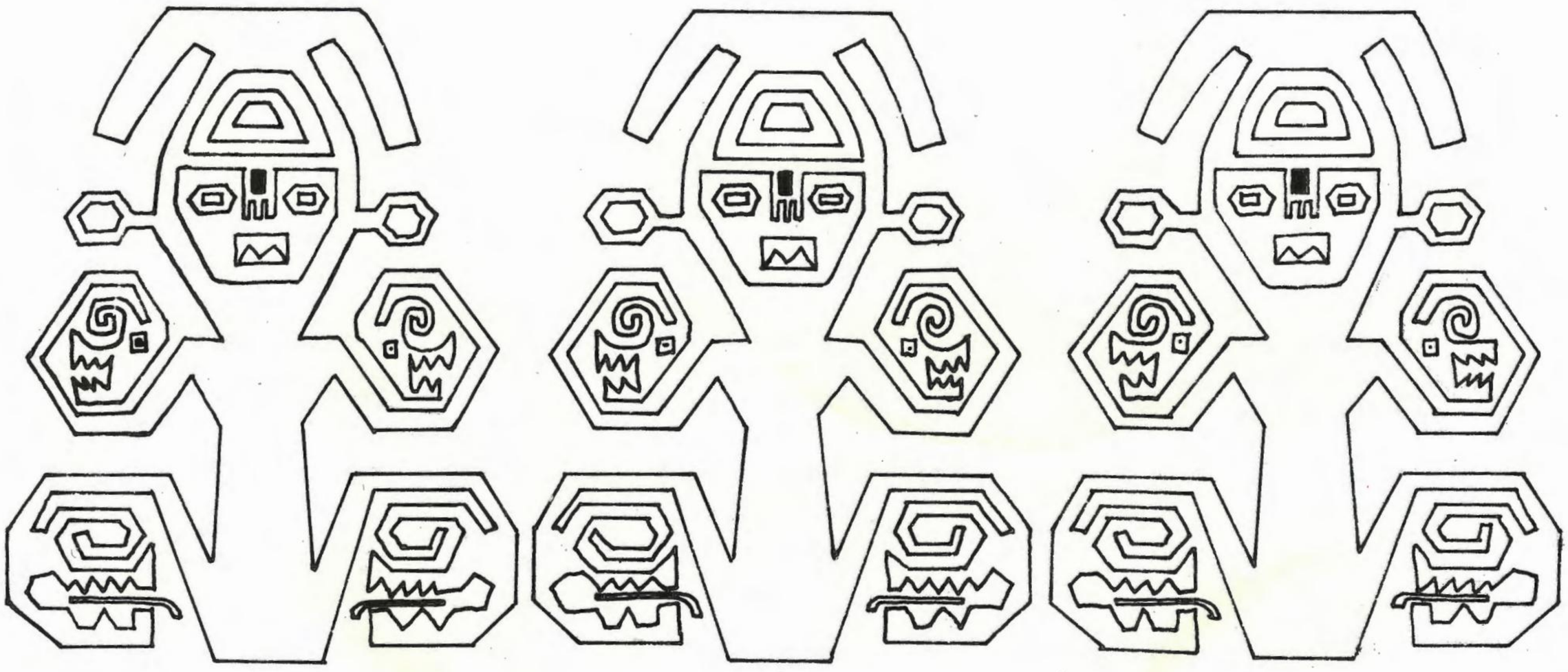
Two of the most noteworthy types of tapabarros are those made of tapestry and those of plain weave cotton brocade. The tapestry pieces often have a triangular format, with stepped sides and anthropomorphic and zoomorphic figures. The more simple type are those of plain weave cotton brocade, which form a sort of rectangular vertical panel with strings at the sides to tie them around the waist. Some of these rectangular pieces have a large field area of monochrome color, and then an end panel in gauze and tapestry weaves with attractive visual highlights provided by tassels which, when applied, create an interesting three dimensional effect.

LONG BANDS

Striking tapestry bands are a distinctive feature of Chimu weaving. They are usually between about two and seven inches wide, and can run several metres in length. Their ends are often divided into two thinner extremities, which may either maintain or diverge from the designs on the band itself. These are often embellished with ornate tassels, which Ann Rowe describes on page

CHIMU.— Paño de manto. Técnica de tapiz. Tres personajes frontales cuyas extremidades se convierten en cabezas zoomorfas. 120 x 45 cms.

CHIMU. Tapestry panel, three frontal personages with appendages terminating in zoomorphic heads. 120 x 45 cms.



se sintetizarán las características de las gasas Chancay: Estas están elaboradas en algodón de tejido bordado que es reticular o amarrado, dejando espacios calados a veces de amplia magnitud. Su temática decorativa incluye peces, animales, figuras antropomorfas y diseños abstractos, que frecuentemente se sitúan dentro de franjas y cuadros dentados. Al combinar las dos técnicas, del amarrado y la del bordado, devienen comunmente en diseños geométricos como el diamante.

En ciertos casos estas gasas logran una delicadísima superficie afiligranada, lo que concuerda con la opinión de la Sra. Fung Pineda quien nota que: "el encaje es una forma de tejido calado cuya característica principal es su calidad de ser fino y delicado, siendo su función esencialmente ornamental." (8) Observa también que en estas gasas de tejidos reticulares los hilos anudados y enlazados de trama y urdimbre y del relleno son de un solo elemento, hilado S (torsión S), mientras que los de delineamiento son hilado Z (torsión Z). Si examinamos una hermosa gasa Chimu de amplias dimensiones (194 x 194 centímetros), se notan dos diferencias primordiales respecto a una gasa típica Chancay. Una se ve a simple vista, pero la otra de carácter técnico más sofisticada sólo podrá ser apreciada con la ayuda de una potente lupa.

Al contemplar esta gasa grande, nos hallamos ante un "campo de color" central formado por tres paños rectangulares, tejidos con una técnica simple de trama y urdimbre individuales en algodón natural. Se llama simple porque estamos ante una técnica básica; en otras gasas Chimú encontramos, por ejemplo, al algodón natural decorado con tejido de gasa que incluye urdimbres suplementarias.

72 of the Chimor catalogue in the following terms: "The tassels are typical of Chimu weaving...and consist of multiple tiers, often of different colors. Usually the lowest tier is longer than the others. They are made starting at the bottom with a heavy foundation cord tied around the center of each bunch of yarns that will form the tiers. These yarns are then folded down and the tops wound with another fine yarn, usually of matching color. The foundation cord knots itself in the intervals between tiers."

These bands, which may have served as ceremonial headbands, are generally made of slit tapestry, when they are associated with the period of Chimu hegemony, or of interlocking tapestry, if they date from the period of Inca occupation of the coast. (4).

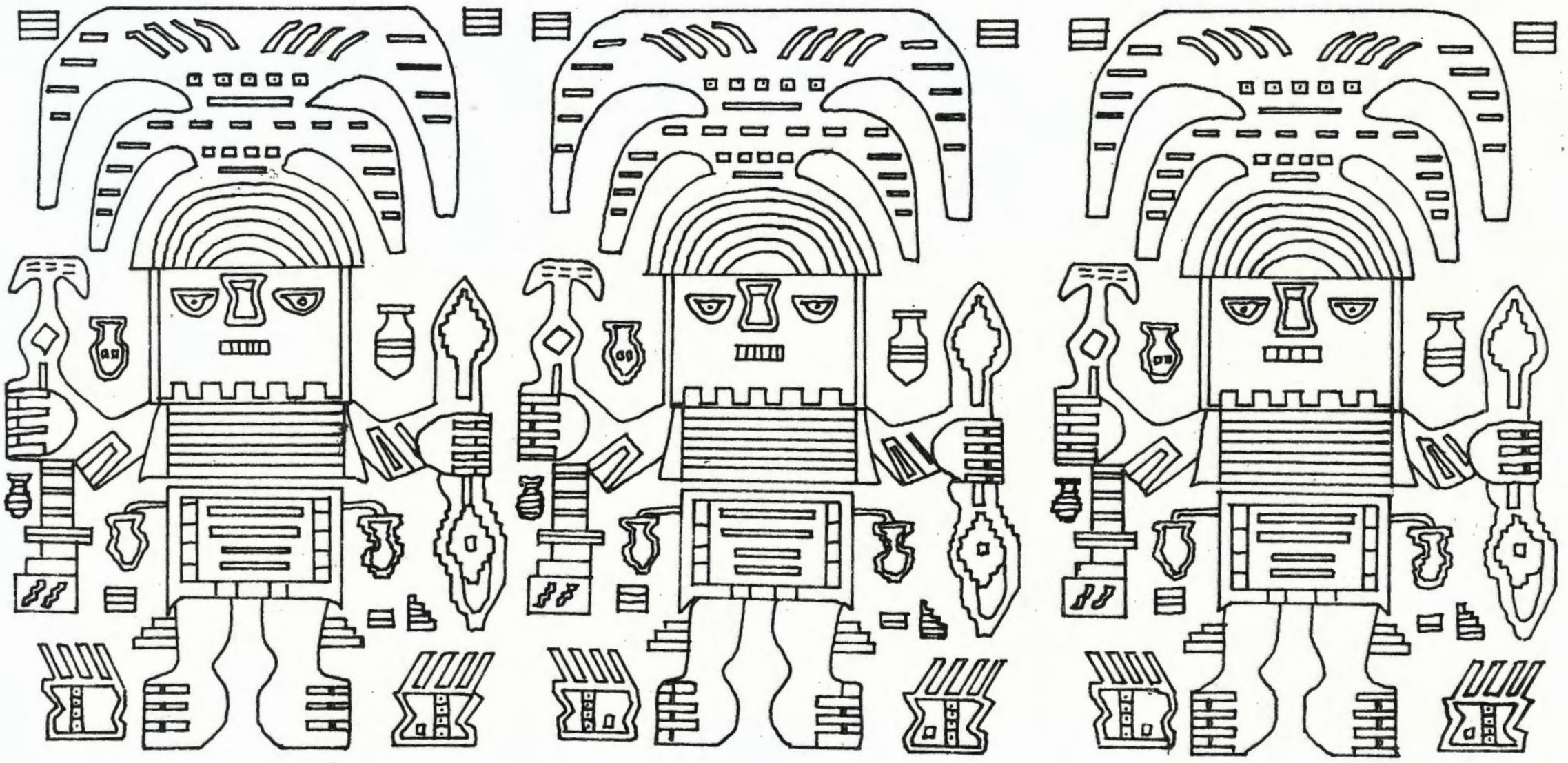
The iconography of these bands is basically of repeated anthropomorphic and zoomorphic figures. An excellent example of a characteristic wool and cotton band, made following the Inca conquest of the Chimus in approximately 1460 AD is illustrated in a color plate.

ADDED BORDER BANDS IN HORIZONTAL STRIPE FORMATS

If one studies the very striking tapestry tunic with large anthropomorphic frontal figures surrounded by deer motifs, one notices that the upper and lower borders contain a series of additional horizontal stripe bands which have been added to the main textile. They are normally of one solid color -in this case of ochre and an olive green– and are woven in wool and cotton. Technically, they tend to be weft faced with plied warps; the weft–faced tecnique means that "in tapestry weave, the wefts are packed down very tightly so that they cover the

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Dos personajes antropomorfos con extremidades estilizadas rematadas en cabezas. 20 x 18 cms.

CHIMU. Tapestry panel, two anthropomorphic personages with stylized appendages which convert into zoomorphic heads. 20 × 18 cms.



Pero lo que realmente atrae la atención es la guarda periférica, de 7 centímetros de ancho, que rodea la gran sección central separándola de los flecos del borde. De inmediato se ve que, contrariamente a la mayoría de gasas Chancay que poseen una superficie tactil y visual uniforme esta guarda es notoriamente distinta: su textura, debida a la técnica del brocado, es más gruesa y está imbuída de un color blanco más sólido comparado con aquel blanco diáfano del gran campo de color central. Este contraste suele ocurrir a menudo en las gasas Chimú.

La segunda diferencia se percibe al estudiar la estructura técnica de tramas y urdimbres. Se detecta, que aunque la trama es simple, la urdimbre es doble, o puesta en pares. Esta última característica, aunque no siempre aparezca en la textilería Chimú, es una técnica muy común de esta cultura norteña, y una no comunmente hallada en otras culturas del antiguo Perú.

b) ICONOGRAFIA

Los tejidos Chimú prescinden de la opulencia de color que caracteriza a los de la costa sur y así mismo de la magia y fantasía asociadas a las figuras "compuestas" ni humanas, ni zoomorfas, cuya apariencia surrealista y su profusión de apéndices de todo tipo nos cautiva y mistifica. Tampoco hacen uso generalizado de símbolos y pictogramas, como acontece en la textilería Huari, Tiahuanaco e Inca que nos proyecta hacia un reto visual e intelectual.

La temática Chimú es reconocible, son temas basados en la realidad de la flora y fauna costeña. Hay una amplia variedad de animales especialmente felinos, serpientes aves y objetos y plantas o plumas. Igualmente, hay temas geométricos y no figurativos, tanto éstos como los figurativos fueron tratados en telas pintadas y bordadas y

warps completely. Thus the wefts are far more numerous than the warps in a given unit of measurement, and the fabric is said to be weft-faced." (5).

These Chimu fringe bands of undyed cotton combined with camelidae wefts can be distinguished from Chancay central coast coast counterparts, Ann Rowe indicates, by various means. These include studying the direction of twist in the warp, and by the fact that Chimu fringe bands have cut weft ends (while those of the central coast have loop ends) and weft stripes or tapestry patterning on them (while those of the central coast do not). Finally several fringe bands are superimposed upon each other in an overlapping manner, "a distinctly Chimu practice." (6)

GAUZES

The north coast Chimu textile inventory includes very high quality articles woven in white or off–white cotton that are elaborated in gauze weave and that contain supplementary wefts. Often one finds fabrics that have been made of plain weave combined with brocades and complex alternating gauze and characterized by varying numbers of "shots" of plain weave between gauzed shots.

In technique, structure and iconography the gauzes of the north coast contrast notably with those of the central coast area of Chancay. The latter have been admirably studied and explained by Rosa Fung Pineda, whose main views were presented in the publication *Tecnología Andina* and subsequently summarized in the *Chancay* edition of the *Art and Treasures of Peru* series published in 1987. (7)

A striking example of a Chimu gauze

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Cuatro personajes de doble tocado, portando armas y elementos fitomorfos y zoomorfos encuadrados en espacios blancos. 20 x 35 cms.

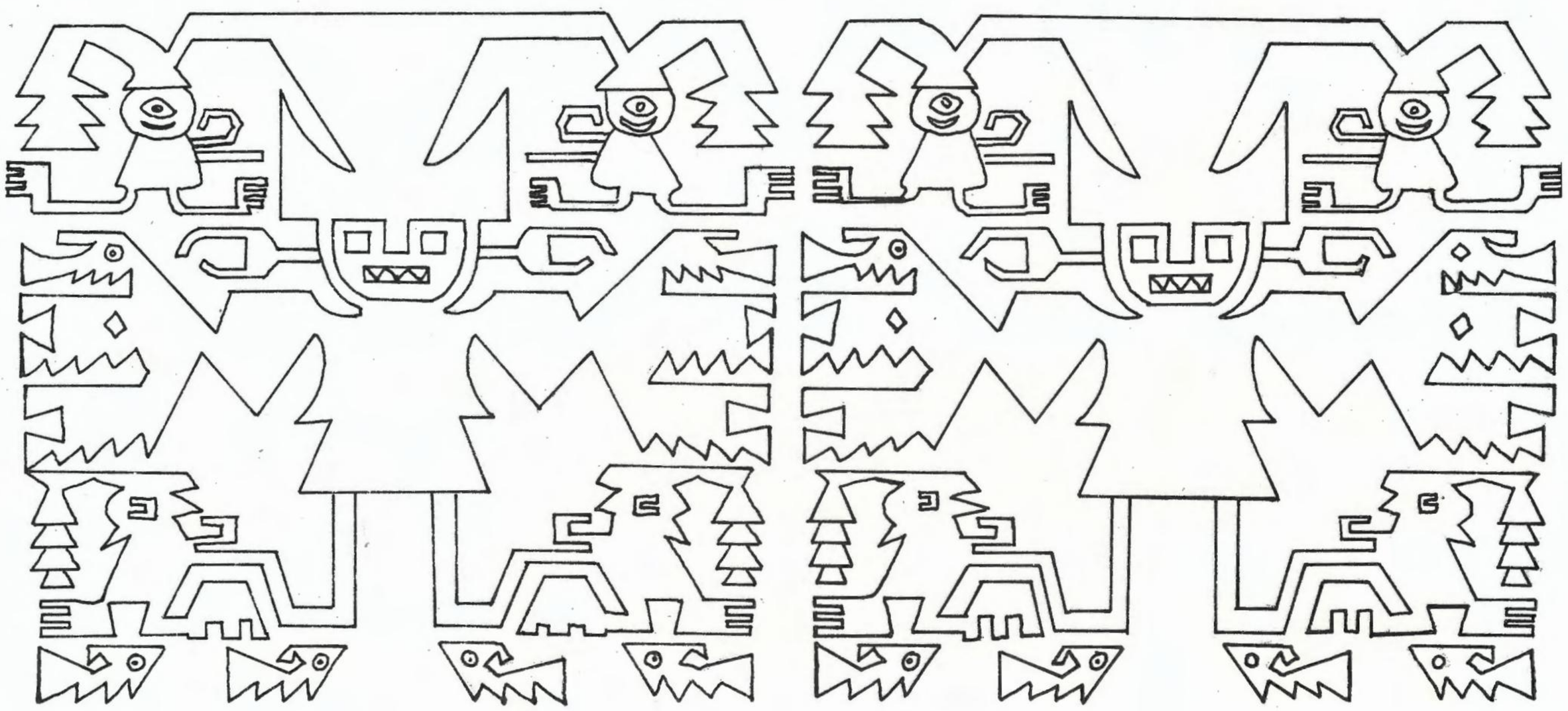
CHIMU. Tapestry panel, four personages with double headdress, carrying weapons, and plant and zoomorphic elements framed against a white background. 20 x 35 cms.

CHIMU.— Tres paños. Técnica de tapiz. Dos personajes en cada paño rodeados de asistentes, aves y peces. 23 x 22 cms.

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Dos personajes frontales y cuatro menores rodeados de animales y elementos zoomorfos estilizados. 23 x 22 cms.

CHIMU. Three tapestry panels, in each of which appear two personages surrounded by helpers, birds and fi shes. Each panel 23 × 22 cms.

CHIMU. Tapestry panel. Two frontal personages and four lesser figures surrounded by zoomorphic motifs. 23 x 22 cms.



en tapices plumarios.

Acontecen diferentes tipos de escenas, una donde el tapiz ilustra guerreros o guardianes protegiendo lo que pareciera ser una fortaleza y otra de un hombre con su llama cubierta con una manta con motivos geométricos. Hay escenas que muestran personajes conducidos en palanquines, otras en que aparecen junto a temas zoomorfos. Donde se aprecian figuras de venados y ciervos. Es sabido por intermedio del Padre Cobo que durante las danzas, los bailarines usaban cabezas de venado secas, "con sus cuernos que les sirven de flautas."

De manera semejante hay una amplia variedad temática relacionada con la pesca: aves con picos sibaríticos sujetando pececillos agónicos o personajes humanos a horcajadas en caballitos -balsas- de totora que aún se utilizan en el pequeño balneario de Huanchaco, a relativamente pocos kilómetros de la ciudad de Chan-Chan.

Retomaremos el tema de los peces más adelante.

Para representar la temática Chimú, se recurre a elementos de composición y diseño; a la imagen sobresaliente, las imágenes en serie, la superficie uniforme de importancia ("all-over") previamente mencionada en disertaciones acerca de otras culturas del antiguo Perú.

Si la iconografía Chimú se asemeja a la de otras culturas del Perú, también es poseedora de dos temas –que podrían caer en un "leitmotiv" por ser tan ubicuos y continuos– que se imponen de manera tal que llegarían a ser lo que llamaríamos las dos simbiologías de la cultura Chimú. Nos referimos al personaje frontal y a la extraña figura animal relacionada con la luna, o con la Diosa de la Luna "Si."

is a large piece, measuring 194 x 194 centimeters, which consists of a central white color field area formed by three rectangular panels, a peripheral border which suggests three–dimensional connotations because of the brocade technique employed, and finally very fine, long white threads which serve as fringes. If one studies the structure of the plain weave cotton panels, one observes that although a single weft is used, the weaver has disposed the warps in pairs. The use of paired warps, although not always manifest in Chimu textiles, is a technique that is very common for this northern culture, but less so for other cultures of ancient Peru. The quality is indeed finely delicate and ornamental. (8).

THE FRONTAL PERSONAGE

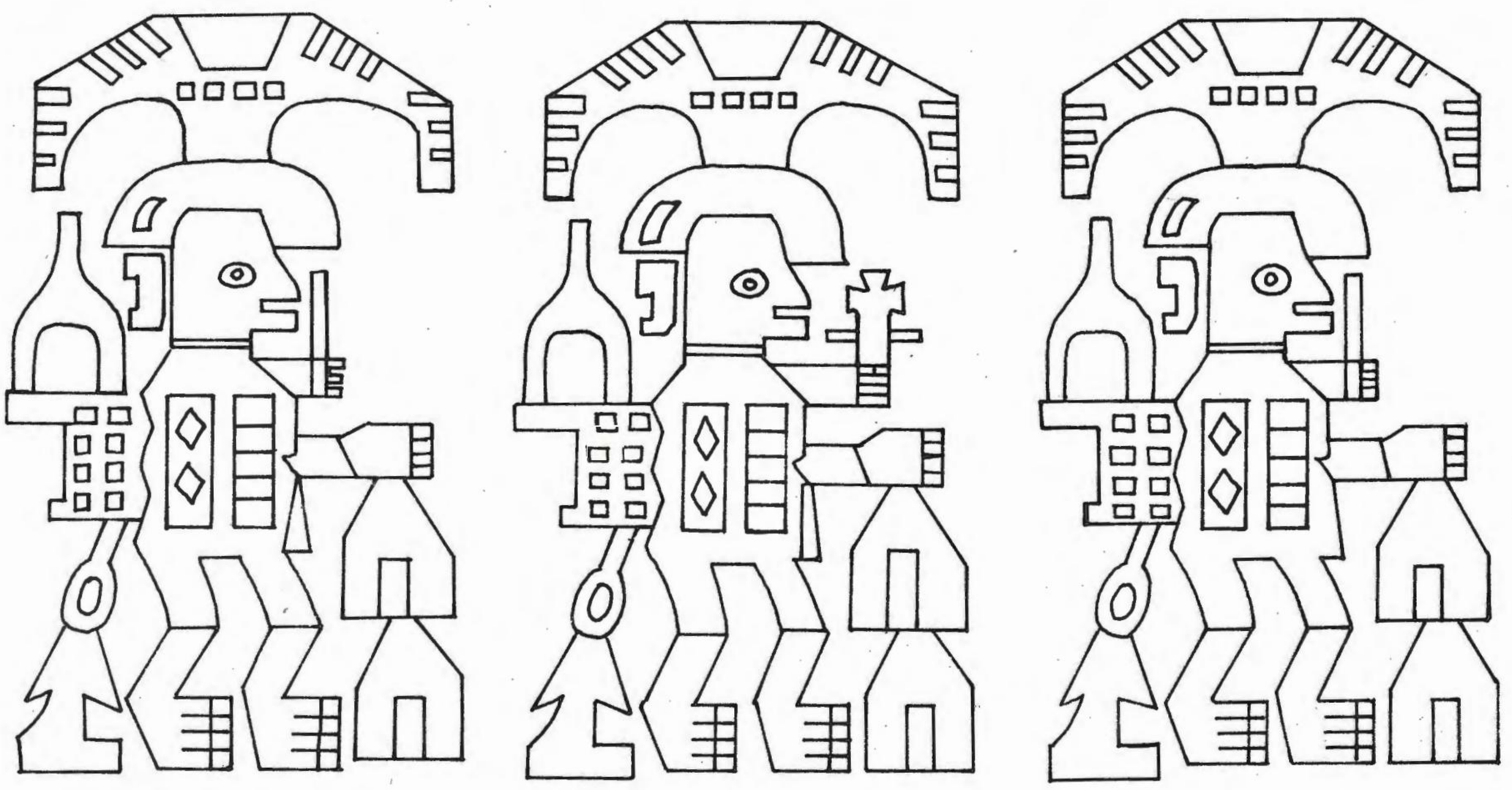
The most significant thing to note about this frontal personage is that it appears represented in *varying anatomical states.* Most commonly, it is shown as a complete human figure, whose limbs may be of disproportionate size, but which nevertheless clearly possesses a head, body, arms and legs.

At other times, as one can appreciate from many color plates, the head is separated from the body, or the body itself is separated at the waist into two separate sections, as one can note from the very striking and unusual piece in which strange figures with what like bat–claws are shown aboard totora seacraft. These are the three main categories, although there are other slight variations.

This frontal figure displays a series of typical features. He is usually symmetrical, that is to say uniformly balanced, al-

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Personaje frontal muy estilizado cuyas extremidades se convierten en elementos zoomorfos y rodeado de peces. 23 x 20 cms.

CHIMU. Tapestry panel. Stylized frontal personage with appendages terminating in zoomorphic elements, and surrounded by fishes. 23 × 20 cms.



EL PERSONAJE FRONTAL

Este personaje es representado en la totalidad de su cuerpo como lo muestran la mayoría de ilustraciones; con la cabeza separada del tronco, o con el cuerpo trunco, de manera que puede dividirse en dos secciones, tal como aparece en la bellísima tela que muestra extrañas figuras con garras semejantes a las de los murciélagos o finalmente en otras posiciones que esencialmente son variaciones de lo mentado anteriormente.

Este personaje ofrece una serie de características. Usualmente es simétrico y en la gran mayoría de los casos un serantropomorfo que extiende los brazos en actitud de adoración o de humildad hacia una deidad o hacia un gran señor cuya estirpe se mantuvo con el correr de los tiempos. Y aunque cada una de estas figuras sea poseedora de la misma cantidad de dedos en la mano, este número suele variar en algunas: asi unas tienen manos con cino dedos cada una, otras con cuatro, y otras con tres. La posición que manifiesta la figura puede ser considerada como de adoración y súplica invocando bendición.

Las piernas se doblan a la altura de las rodillas y tanto éstas como los pies miran hacia los lados. La pose de la figura es denominada estática, aunque hay casos de figuras claramente involucradas en danzas u otros rituales. A veces se nota la inclusión del sexo masculino, como podemos observar en la tela de dos grandes figuras yuxtapuestas. Estos personajes generalmente contemplan al espectador en directa forma. Sus expresiones varían desde lo benigno hasta lo feroz, con varias gamas de expresiones intermedias -sonrisas, miradas pícaras, y muecas grotescas que sugieren cólera enojo o ira. Pero no podemos afirmar que

though occasionally the artist surprises us by endowing him with a foot in an upraised position, legs in a profile stance or some similar visual device. In the majority of cases, this figure is anthropomorphic, a figure clearly related to mortals, to humans who impersonate deities or to gods who assume a human guise. The arms are generally outstretched to the sides, as though in a gesture of adoration or profound respect, And the fingers are extended laterally; the number of fingers and thumbs varies, so that although five per hand is the norm there are frequently other cases with differing numbers –three or four per hand, for example.

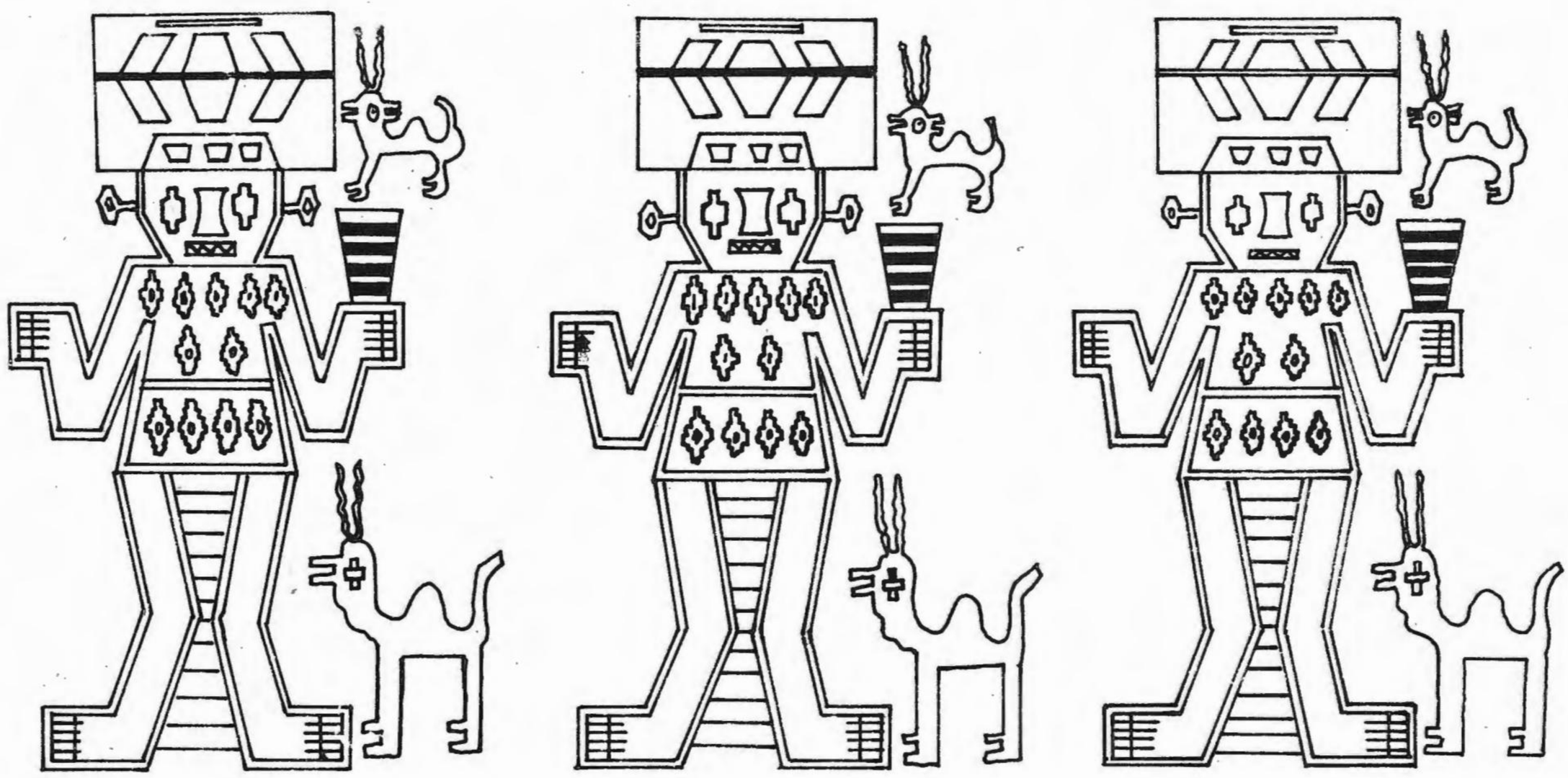
The legs are bent at the knees, splayed akimbo, and the feet are normally depicted sideways, as though the sole was facing one, so that one can normally identify the number of toes. As with the hands, this number tends to vary, although for each given figure it is always identical.

The posture of these figures is generally static, although one does come across personages clearly involved in activities that connote movement: dancing, for example. In such cases, the foot or feet, or sometimes sexual organs, are displayed in the form of a penis protruding downwards; when what sexual organs are displayed, in the form of a penis protruding downwards; when what look like identical figures possess this attribute, while others do not, it may be possible to read into this the depiction of both male and female subjects. However, the artist's decision to endow certain figures with the male organ may have other meanings of which we are not aware.

These personages generally confront the spectator head—on: they look straight ahead. Their expressions vary from the be-

CHIMU.- Medio Uncu. Técnica de tapiz. Personajes antropomorfos rodeados de elementos fitomorfos y zoomorfos enmarcados en 24 rectángulos. 55 × 40 cms.

CHIMU. Half-section of an "unku". Tapestry weave. Anthropomorphic personages surrounded by plant and zoomorphic motifs, framed in 24 rectangles. 55 x 40 cms.



demuestran la emoción o sensibilidad como la conocemos en el arte occidental: no denotan compasión, amor, melancolía, tristeza, etc. o por lo menos no en la manera en que nosotros lo reconocemos.

Tampoco dieron énfasis a la sombra ni al volúmen para subrayar las facetas anatómicas del cuerpo. La perspectiva simple y llanamente no existe; estamos ante la presencia de una figura bi-dimensional cuya dimensión en relación con otras figuras no presenta aquella variación que podría significar cierto cuadro de jerarquía.

En lo que se refiere a su aspecto físico resaltan los tocados y orejeras grandes. De los diferentes tipos de tocados, aquellos en forma de media luna parecen ser similares a los "chacrahinca" y "huama" que nos describe el Padre Arriaga. Durante ceremonias religiosas, nos informa, los protagonistas "se ponen los mejores vestidos de cumbi que tienen, y en la cabeza unas como medias lunas platas que llaman Chacrahinca, y otras que llaman Huama..." (9)

Estos tocados de media luna de diferentes aspectos, diseños y tamaños, son los más comunes, pero hay otros completamente diferentes. En el hermoso tapiz de los personajes con venados ya mencionado, el tocado de los personajes del lado izquierdo tienen gran similitud con la forma de una montera taurina.

Estos tocados descansan a veces directamente sobre la cabeza, y en otras ocasiones sobre una especie de base en la parte superior de la cabeza. Esta base puede ser triangular, rectangular o de otras configuraciones.

En cuanto al cuerpo de estos personajes, se les aprecia retratados en un solo color, o ataviados con tejidos decorados o piezas con manchas que pueden ser pieles de pu-

nign to the ferocious, with a whole range of intermediate expressions portrayed by artists who managed to make the same frontal figure interesting as a design motif for hundreds of years. So we find laughter, smiles, whimsicality, expressions that suggest naughtiness, and sometimes distorted leers which may connote either anger, scorn or contempt. But what these figures do not display, at least to our westernized eyes, are the states of emotion that we have come to associate with so much major art: sensitivity, compassion, love, melancholy, etc..

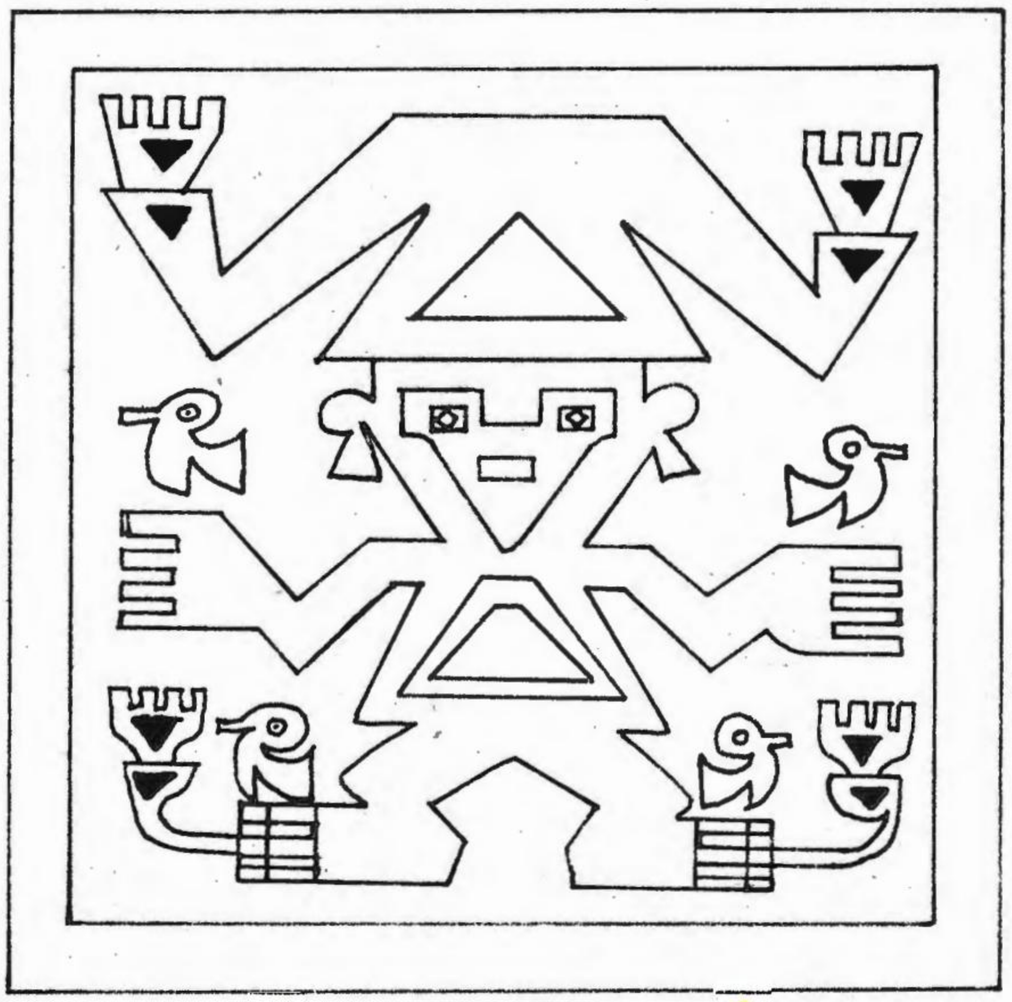
Nor did these Chimu artists pay attention to light or shade, or to the concept of modelling –manifestly evident in their ceramic work– to develop volume and highlight anatomical features of the body. Perspective, again as we know it, is non-existent; we are dealing with a two–dimensional figure whose size in terms of this relation to other figures does not necessarily follow hierarchic laws of proportion.

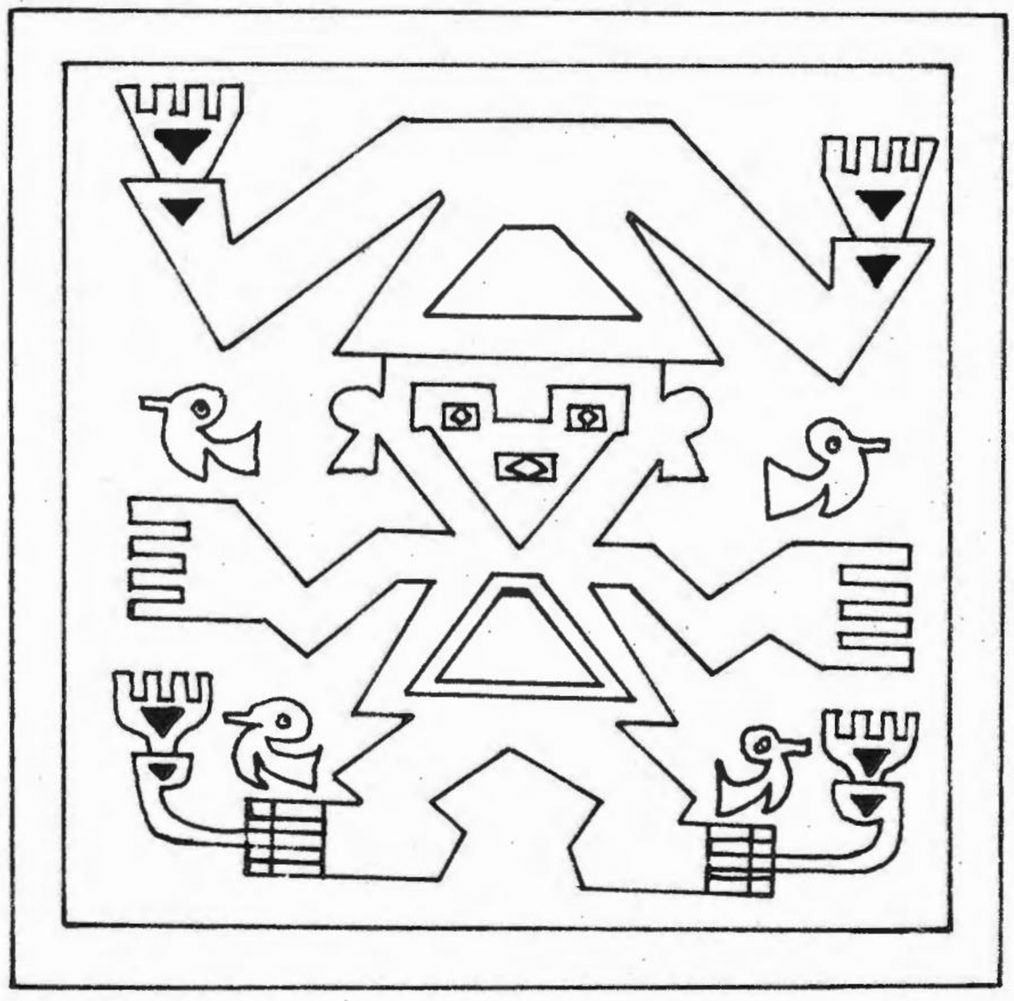
What stands out about these figures are the headdresses and large earplugs. The most common headdresses, those with a crescent or half–moon shape, have a certain similarity to the forms assumed by the silver cut–out ornaments described by Pablo José de Arriaga and called "chacrahincas" or "huamas." "During religious ceremonies", he tells us, "the protagonists put on their best cumbi–quality attire, and bedeck their head with half–moon shaped pieces of silver called chacrainca or huama." (9)

These crescent headdresses of various shapes, sizes and proportions are only some of the most common that are worn by Chimu personages. Sometimes, as can be seen by looking at the various illustrations,

CHIMU.– Paño. Técnica tapiz tipo Kelim. Detalle de un unku. Dos personajes frontales simétricamente expuestos sobre dos bases como soportes, rodeado de venados. Tema excepcionalmente raro en la textilería. Dimensión del Uncu abierto. 95 x 100 cms.

CHIMU. Details of an "unku", slit tapestry technique. Two frontal figures with unusual headdresses are shown atop daïses. They are surrounded by deer, a rare motif in Chimu textiles. Size of complete piece, opened up. 95 x 100 cms.





ma o de jaguar.

No es tarea dificil identificar a este personaje y reconocerlo como un "emblema" característicamente Chimú. Lo que es mucho menos claro es la determinación de su origen y la naturaleza precisa de su identificación. En Suma: ¿quién es, y de dónde surgió?

Notamos de inmediato que, aunque su aspecto frontal semeje una atávica evocación con los dioses de Chavín, nada tienen que ver los dioses Chimú con los de la gran cultura serrana.

Los rostros Chimú tienen tendencia a ser dulces y apacibles muy ajenos al caracter temible y aterrador de algunos temas chavinoides. Tampoco parecen ligados a temas iconográficos Mochica.

Mas bien, se diría que nos hallamos ante una personalidad que se aproxima más a la figura céntrica de la denominada Puerta del Sol de Tiahuanaco.

¿Habría llegado esta imagen a través de actividades comerciales, de contactos religiosos, o a causa de la expansión Huari hacia la costa? Cabría también preguntarse si los chimus asimilaron este concepto visual, para después interpretarlo a su manera.

Lo ignoramos, y tampoco tenemos la certidumbre para aseverar de que se trata del personaje tal o cual. ¡Qué buena fortuna la de los egiptólogos -punto tocado en libros anteriores- que al contemplar una obra de arte tenían adjuntos, para su información, los jeroglificos que descifraban la identidad, actividad, fecha, etc. de los personajes!.

En el caso del personaje frontal Chimú, su identificación es -y tal vez sea para siempre- una incognita. Pero a partir de todas las fuentes disponibles, podemos llegar a tres posibles interpretaciones: que se trate de

these crescent headdresses rest on smaller bases or supports placed directly above the head. Sometimes, as in the aforementioned tapestry of figures with deer, the main personages wear a head ornament that is so stylized that, rather than a half—moon shape, it looks something like the montera of a bullfighter.

As for the costume worn by these frontal personages, they appear at times in a one-color outfit, at others wearing what are clearly different items of apparel, and on other occasions in exotic attire: perhaps a shirt of a jaguar, with its distinctive spotted markings.

Identifying this frontal personage, who corstitutes an ubiquitous and omnipotent element throughout the duration of Chimu textile imagery, is a simple matter. What is much less easy is the determination of his origin and background. In short, who is he, and where did he come from?

origin and blackground. In short, who is he, and where did he come from?

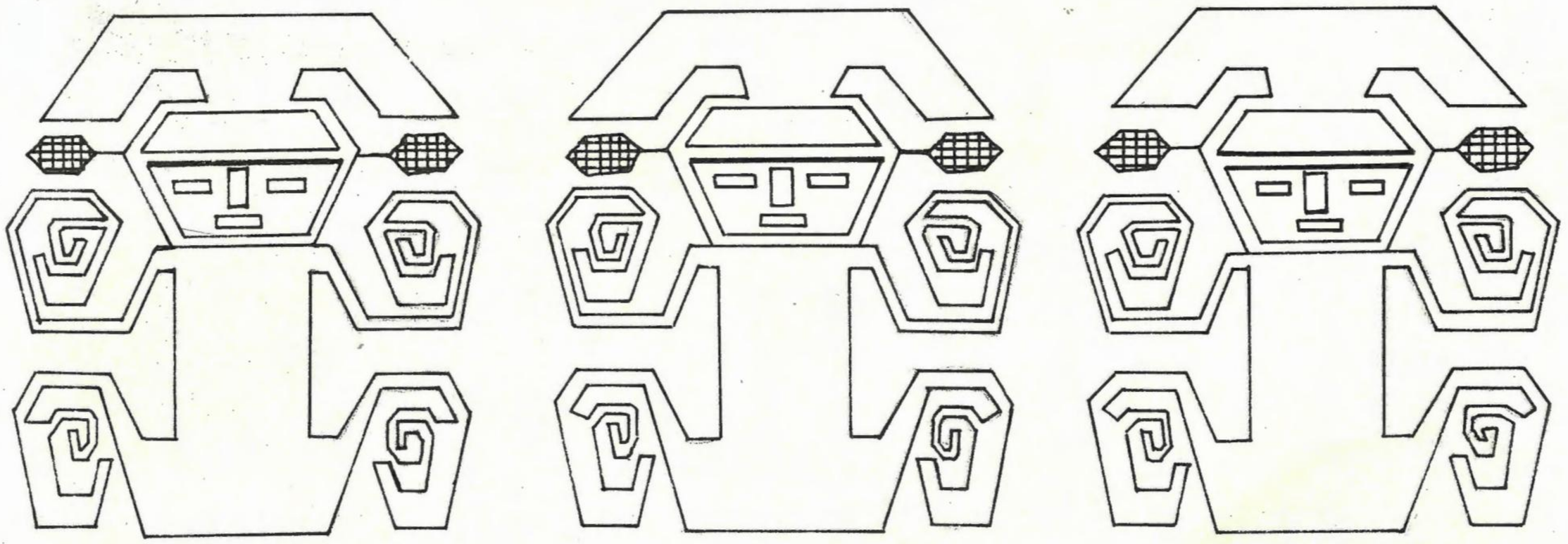
We should note right away, that although his frontal aspect may suggest an atavistic evocation of the gods of Chavin, these coastal Chimu personages have virtually nothing to do with the highland dieties. Chimu faces tend to be mild and generally tranquil in appearance, and thus far divorced from the fearsome and often awe–inspiring expressions of the terrifying Chavin figures.

Nor do they appear to be related to Moche iconographic themes.

What they do more closely resemble is the central figure on the monumental gateway, more commonly denominated the "gateway of the sun", that is undoubtedly the most salient example of lithic graphic

CHIMU.— Detalle de manto. Técnica de tapiz entrelazado.

CHIMU. Detail of a slit tapestry mantle.



un símbolo genérico para representar una dinastía de reyes que gobernaron a los chimús como emisarios o representantes de un poder divino; que describa a personajes chimús actuando por cuenta propia; o que personifique a los dioses en actitud de adoración y veneración.

Lo más probable, es que este personaje frontal haya sido una combinación de las dos primeras interpretaciones: una imagen representativa del poder religioso y del poder secular. Al dilucidar brevemente los orígenes mitológicos e históricos del Reino de Chimor, se advierte como la iconografía podría haber sido utilizada para fines políticos y religiosos.

LOS REYES CHIMUS Y SU PUEBLO

Los chimús, los lambayecanos y los incas son los únicos pueblos precolombinos que poseen evidencia de una larga y sucesiva dinastía de líderes supremos.

El origen de estos poderes seculares se incorpora sobre todo en sus principios, con el de los dioses mitológicos. Lumbreras menciona que el héroe legendario Namlap (también escrito Naylamp, Naymlap etc.) "llegó a las costas de Lambayeque portando un ídolo llamado Nam Pallec." Arribó en barco desde Ecuador, acompañado de Ceterné, y habría significado el origen místico de los chimús, aproximadamente en 1050 D.C.(10) Namlap, entonces, es claramente un personaje de Lambayeque, aunque por la proximidad al territorio Chimú se le asocia con este gran pueblo norteño.

Desde su fase inicial, se trata en la región, de una autoridad constituída y apoyada por personajes con roles específicos.

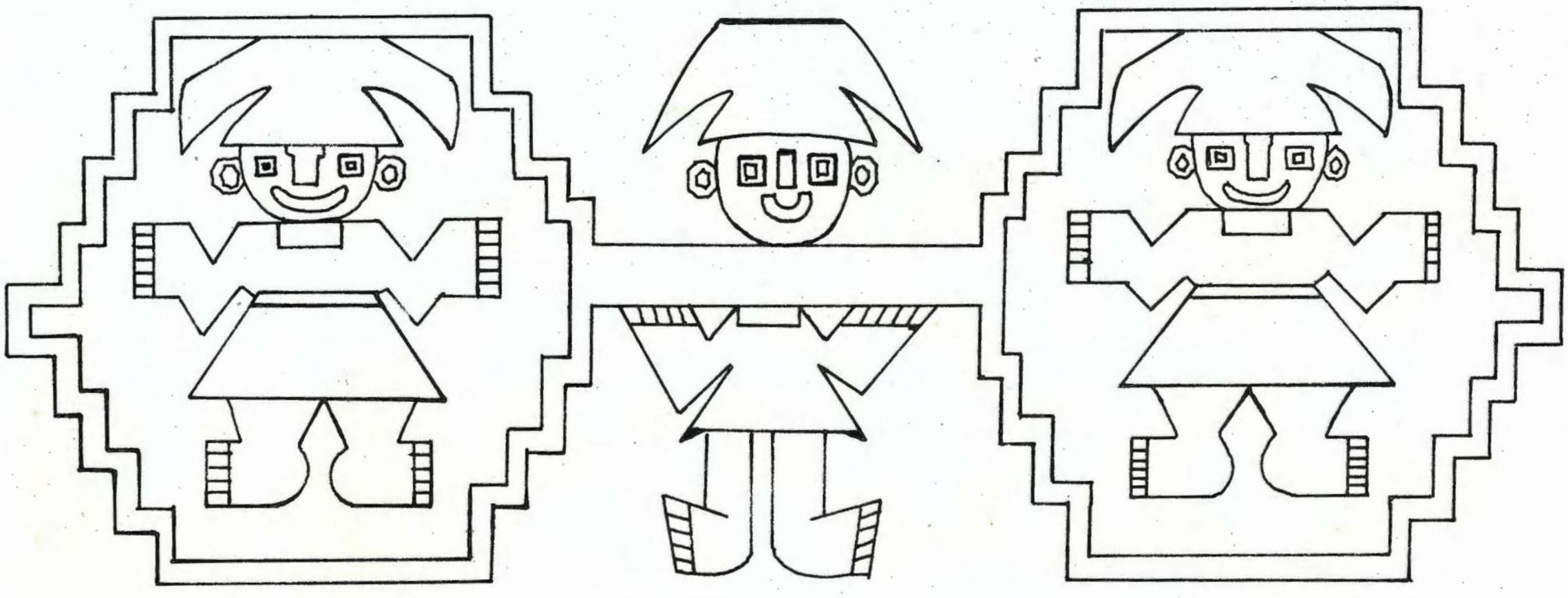
La corte de Namlap supuestamente incluía a Pituzofi, el músico; a Niñacola, maestro de cámara; a Ninaguintue, cancidesign of all the stone monuments of the Andean world. It is curious to note that Chimu textile art makes very little use of profile figures, either running or flying, similar to the forty eight "angels" or "chasqui messengers" that appear on the gateway; but there is a marked resemblance to the somewhat benign central figure.

Did this image arrive early on the coast during the period of Huari conquest and expansion that preceded the rise of the kingdom of Chimor? It seems logical that it did, brought down by either commercial, religious or military contacts, If so, its visual imagery could have been assimilated by the Chimus and employed by them for three reasons. They could have seen in this figure a *generic* symbol, which perhaps equated with their own dynastic leadership, which governed the people as representatives or emissaries of divine power. Thus, it could have been a sort of Pharaonic, or totemic symbol. Secondly, it might have been oriented to representing *specific* leaders, which would account to some degree for the different appearances and characteristics of many of the figures. Finally, this figure may have represented either an actual deity, or perhaps a god–impersonator.

A possible interpretation is that these frontal figures were a synthesis of secular and religious power: mortals acting as representatives of the gods. If so, the diffusion of this graphic image throughout the kingdom could well have been a subtle political tool designed to consolidate, enhance and perpetuate the stability of the ruling dinasty. In order to consider the viability of this hypothesis, we need to look briefly at the ruling dynasties involved in shaping the Chimu state.

CHIMU.- Paño. Técnica de tapiz. Personajes superpuestos con extremidades muy estilizadas. 82 x 75 cms.

CHIMU. Tapestry panel, super-imposed figures with highly stylized extremities. 82 x 75 cms.



ller del rey; a Fonga, quien preparaba el camino para el paso del rey; Occhocalo, el cocinero real; Xamuchec, camarero de la pintura facial; Ollopcopoc, maestro del baño; y Llaplichuli, cuyo rol concerniente a los plumarios se mencionará más adelante. (11)

El cronista conocido como El Trujillano Anónimo, establece el origen del estado Chimú cerca de 1250 DC, es decir, unos 200 años más tarde. Este nombra a los primeros tres reyes como: Taycanamo, quien vino del norte; Guacricaur, que subyugó al valle entero de Moche; y Nancen-Pinco, que se constituye soberano de los seis valles. No tenemos datos de los siguientes seis reyes hasta Minchancamán quien en 1450 DC controlaba unas 600 millas de costa siendo derrotado por los incas. Fué llevado al Cusco donde se casó con una hija del inca. Su hijo Chumun Cour asumió el papel de rey títere por mandato inca y el hijo de éste, Guaman Chimú, sufrió el triste destino de ver sus tierras fragmentadas.

Henos aquí con lo que inequívocamente fue una dinastía constituída, que estableció y mantuvo un poder absoluto. Según Lumbreras, fue de la leyenda de Tacaynamo de donde surgió la explicación filosófica del estado Chimú, "cuyos reyes justificaron en ella su capacidad de transmitir por herencia el poder de gobernar." (12)

Es probable que su gobierno haya evolucionado desde conceptos establecidos por la cultura anterior, la de Moche, de la que los chimús son una lógica extensión -algo parecido a lo ocurrido en la evolución de Nasca, mediante la época de transición de Paracas a Nasca. La base de la estructura gubernamental chimú parece haber sido una combinación laico-religiosa; lo que originalmente habría tenido influencia sa-

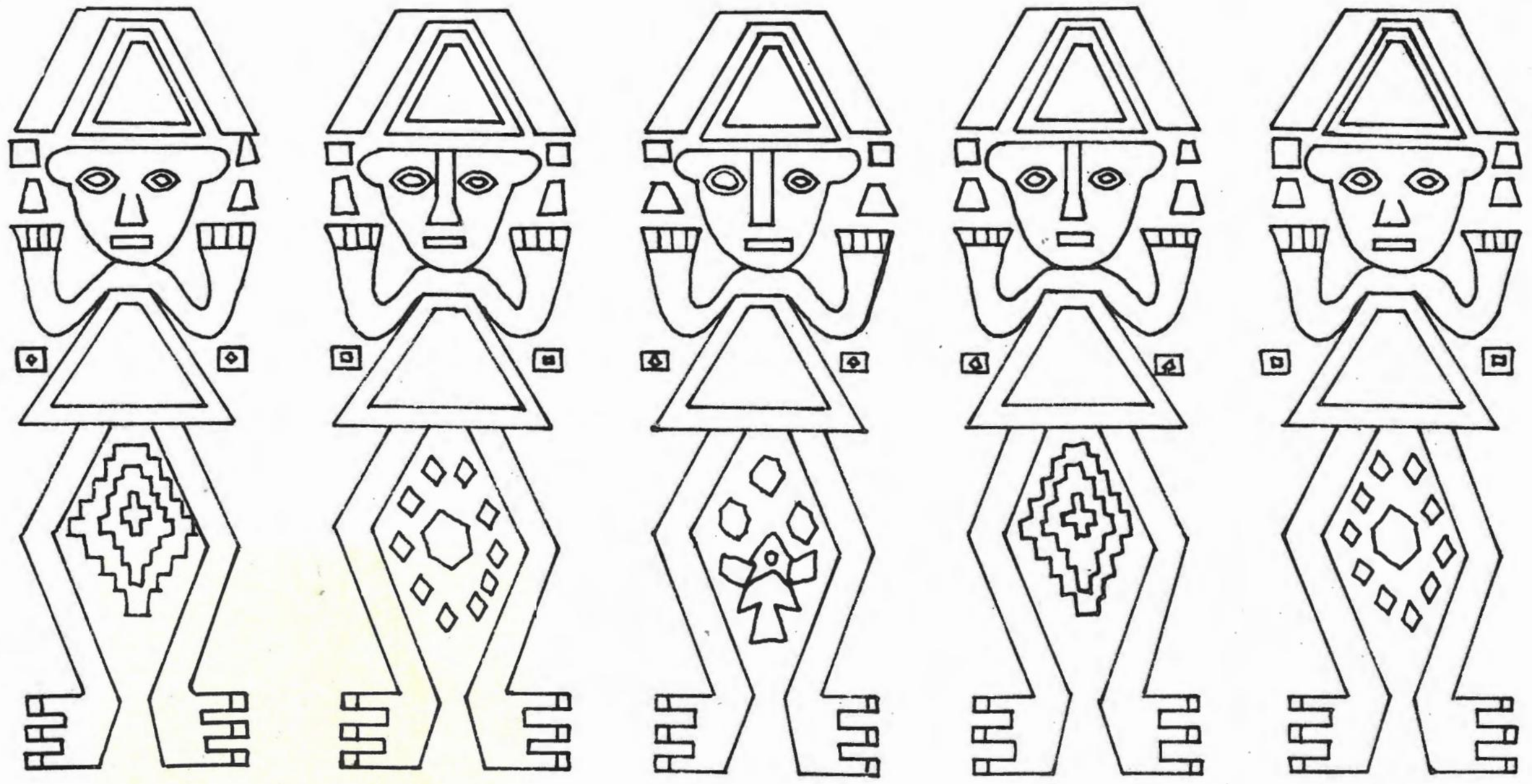
Chimu textiles do not possess that opulence of color which drenches Nazca and Paracas fabrics in multi–hued splendor. Nor are they imbued with the sense of magic and fantasy associated with those "syncretic" beings of Paracas and Paracas – Nazca transition–those beings which are neither human nor animal, but which somehow seem to combine multiple species into one "composite" personage. As for symbols and ideograms, the Chimu weavers make use of characteristic motifs like the staircase and Grecian fret, but never approach the complexity, variation and structural harmony that are found in the symbols employed by the Tiahuanaco, Huari and Inca artists.

Chimu themes are easily recognizable. Contemplating them gives one the impression of people very much aware of the coastal flora and fauna, as well as of extraneous elements whose origin is the highlands or the tropical lowlands to the east of the Andes: monkeys, toucans, macaws, parrots, caymans and great serpents from the jungle, and llamas condors and mountain cats from the Andean range. Plants, vegetables and flowers are less common motifs – one might even say rare. And then there are the geometric motifs to which we have recently referred, and in which the staircase or step, the Grecian fret, the volute, various cross–like shapes, and so forth, are conspicuous.

There is a clear relationship between graphic textile art and architectonic structures: textiles depict buildings and scenes associated with them, and also many of the motifs which appear on the adobe walls of many Chimu structures. One finds anecdotal textile representations

CHIMU.- Manto. Bordado en rojo y amarillo sobre gasa teñida color marrón. Personajes frontales llevados en un tipo de anda por ayudantes. 78 x 221 cms.

CHIMU. Mantle, olive-umber gauze weave with figures embroidered in red and yellow. The theme of personages borne in litters by bearers symbolizes Chimu emphasis upon ceremonial pomp. Complete mantle, 78 x 221 cms.



cerdotal habría cedido a influencias más prácticas. Tanto Lumbreras como Kosok, autor de la obra *Land, Life and Water in Perú,* concuerdan en este punto. Kosok señala que hacia el año 1250 DC, "el reino Chimú habíase constituido en un estado secular desarrollado, dentro del cual el sacerdocio desempeñaba ya un papel secundario o había sido asimilado por poderes seculares que gobernaban." (13) Lumbreras capta este cambio mediante un análisis juicioso y sagaz del arte lírico de un templo construído originalmente por los mochicas y usado después por los chimús.

Al referirse a la Pirámide de la Luna, monumento colosal de adobe ubicado frente a la Pirámide del Sol en las cercanías de la moderna ciudad de Trujillo, Lumbreras revela que hay indicaciones en los muros que pueden sugerir alusiones a un culto religioso; "pero en ningún caso los dioses tienen la ferocidad de los dioses de Chavín. La religión no era ya el único instrumento de poder, o lo era de diferente manera. En cambio la guerra y las armas eran de una sorprendente efectividad y una mezcla de ambas debió haber generado la imagen del sacerdote-guerrero, que es tan característico de Moche." (14)

En síntesis, el estado Chimú fue gobernado por una dinastía de reyes que se sucedían por herencia, indudablemente apoyados por elementos sacerdotales prominentes. Pero no fue un estado teocrático en sí, es decir gobernado por sacerdotes o líderes religiosos como representantes del poder divino.

No obstante, es probable que estos reyes herederos por sucesión, se considerasen emisarios o representantes de ese poder divino. No hay que olvidar, que en Europa el concepto del "derecho divino de los reyes"

of what appear to be warriors guarding some sort of edifice perhaps a temple, palace or burial pyramid. Other "landscape" representations transport us into that world of so many centuries ago. An individual peers at us over the saddle blanket or mantle covering his llama (pages 227, 79); personages are shown being borne aloft in litters and palanquis –a subject matter, as Arturo Jimenez Borja and Jorge Zevallos Quiñonez have pointed out, that is especially characteristic of the sybaritic life of pomp and splendor led by the great lords of Chimu and Lambayeque. There are vignettes associating individuals with totora marine craft, or with various types of zoomorphic life. In the previously mentioned tapestry which includes deer motifs, the subject is noteworthy because Bernabé Cobo informs us that during festivals, the dancers used head masks of dissected deer, as well as their horns for musical purposes.

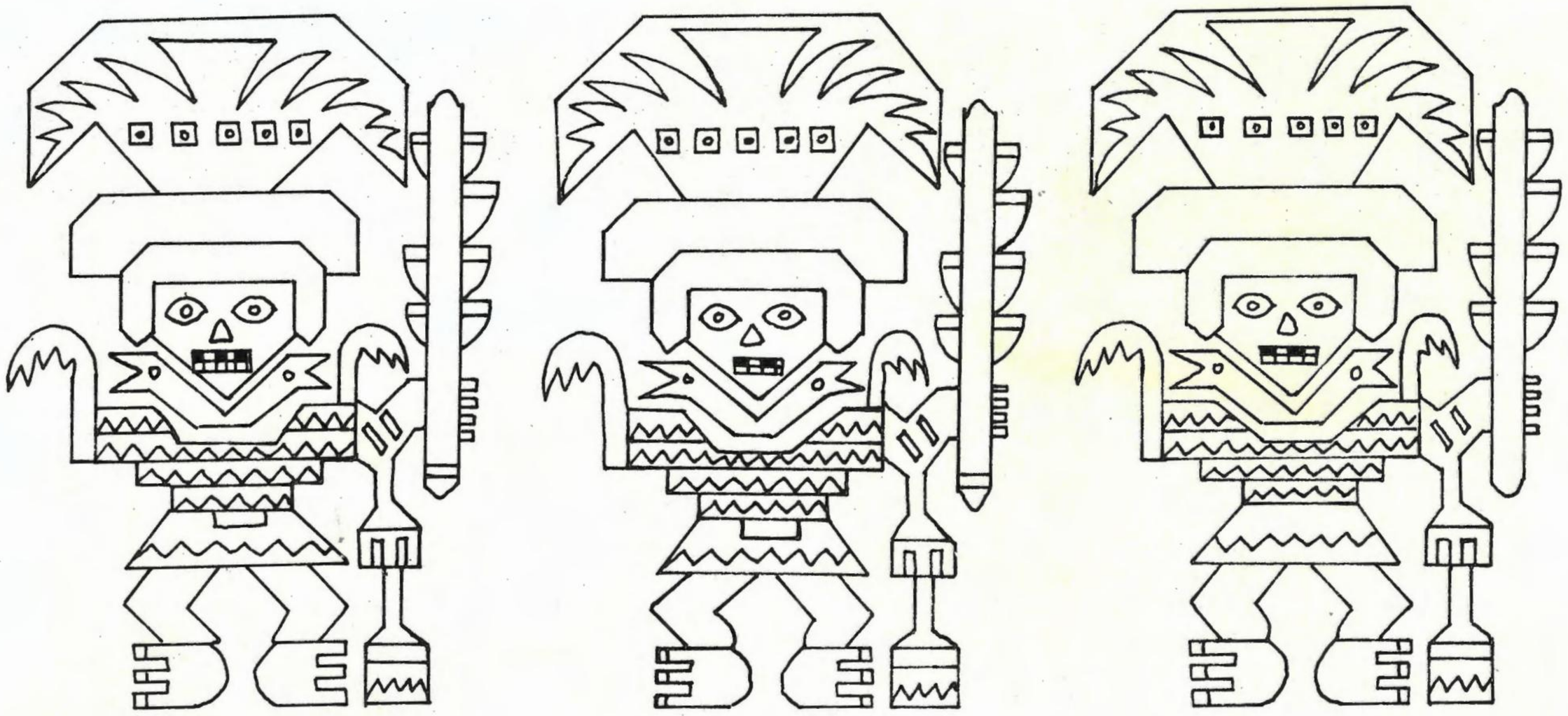
At the same time, there is a wide range of subject matter dealing with fishing and with marine life —both freshwater and ocean varieties, as Dr. Jimenez Borja has pointed out in discussing the Puruchuco painted textile. There are birds with sharp beaks grasping wriggling fish, fish of all types depicted as generic motifs and fish involved in scenes with fishermen. The totora reed boats used by fishermen in these textile compositions are essentially the same, it is interesting to note, as those still used today by such north coast fishermen as those in the little village of Huanchaco, near to Trujillo.

The theme of the fish will be discussed in more detail further on.

Chimu themes are depicted by artists who make use of the conventional artistic

CHIMU. Paño. Técnica de tapiz entrelazado. Tres personajes frontales, borde de flecos. 32 x 43 cms.

CHIMU. Tapestry panel, interlocked tapestry, depicting three characteristic frontal figures with fringe borders. 32 x 43 cms.



existió hasta hace pocos siglos, y que célebres pensadores y filósofos como Hobbes, Bossuet y Bodin vindicaban este concepto en sus obras. ¿No es entonces más plausible que en el antiguo Perú con su énfasis sobre los lazos sinergísticos entre dioses y mortales, no solamente los incas sino los líderes de culturas anteriores encarnaran poderes divinos?

El segundo punto clave en la sociedad Chimú es que era una sociedad de clases, con una gran diferencia manifiesta entre lo que Lumbreras llama "los urbanos", que vivían en los centros ceremoniales, y los campesinos. El Dr. Lumbreras expone que la vida urbana era muy estratificada, y que era plena de actividades recreativas; una de ellas pudo ser la caza de venados, en que los urbanos eran ayudados por "batidores" a manera de sirvientes. (15)

¿Estaría ligada esta actividad al bello tapiz en el cual la composición está constituída por personajes frontales elegantemente ataviados con ricas vestiduras cerca a numerosos venados?

Se trata aquí de una clara escala jerárquica, advierte Lumbreras, en la que los sacerdotes guerreros debieron ser los más poderosos. La cabeza era el "gran señor", al parecer llamado genéricamente Ci-QUIC, que formaba la casta del poder con los caciques llamados ALAEC... y con una suerte de cortesanos llamados PIXLLA. Lumbreras prosigue demostrando que inferiores a ellos eran los campesinos, cuyo jefe era el Paraeng, y finalmente los esclavos que eran llamados Yana. Lumbreras concluye señalando que "la explotación del hombre por el hombre estaba muy cerca de lo que en el viejo mundo se llamó esclavismo." (16)

Hallámonos aquí, entonces, con un estado Chimú hereditario y jerárquico -en bre-

device which characterizes so much of pre—Spanish textile iconography: the use of a large dramatic, at times overpowering image; serial imagery of various types; the emphasis upon the "all–over" decorative surface, in which there is no central or otherwise notable focal point; the combination of figurative and non—figurative motifs in the same composition; and finally the emphasis upon one or more characteristic graphic leitmotivs.

In the case of Chimu, these frequently represented and very typical motifs are the frontal personage and the stange animal related with the moon, or goddess Si, and consequently called the Moon Animal. Each merits examination.

THE CHIMU KINGS AND THEIR PEOPLE

In pre–Columbian Peru, it is only the Lambayeque, Chimu and Inca states which have left us with evidence of long and successive ruling dynasties.

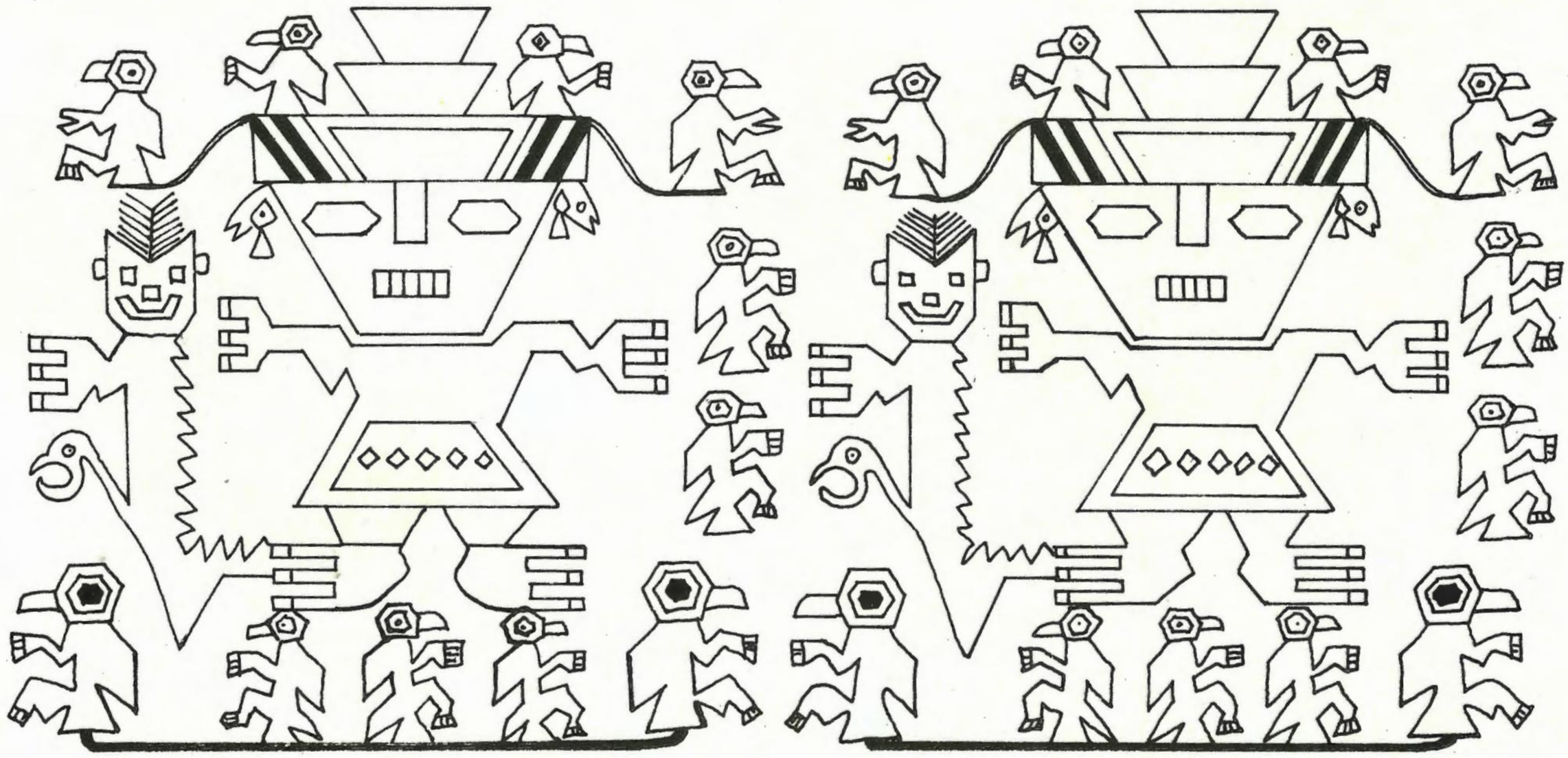
Early Chimu origins are tied to the Lambayeque culture, which the Chimus conquered, and to an either real or legendary hero of the neighboring valley of Lambayeque: Namlap, whose name is also written Naylamp, Naymlap, etc. Luis Lumbreras mentions that the legendary hero Namlap "arrived at the coast of Lambayeque carrying an idol by the name of Nam Pallec."(10).

There is a tendency to confuse this personage with Tacaynamo, who symbolizes the mystical origins of the Chimu in about 1050 AD. Namlap, then, is clearly a personage from the Lambayeque state, although the latter's geographical and historical ties to the Chimu explain why he is identified as a sort of generic north coast leader of real or mythological dimensions.

The court of Namlap interests us, be-

CHIMU.- Uncu. Técnica de tapiz. Pieza dividida en ocho fajas horizontales. En la más ancha cuatro personajes frontales portando cetros fitomorfos y en las restantes fajas figuras zoomorfas y antropomorfas. 80 x 70 cms.

CHIMU. Unku, tapestry weave divided in eight horizontal bands. In the widest, four frontal personages can be seen carrying scepters with plant motifs; in the remaining bands appear zoomorphic and anthropomorphic figures. The muted color scheme is of great beauty. 80 x 70 cms.



ve, lo que el Dr. Lumbreras categoriza como "despótico." Los líderes de estos estados, en cualquier parte y época del mundo, tienden a desear la diseminación de su imagen lo que se llama el "culto a la personalidad" y a la propagación de sus ideas. Es imprescindible hacerlo para asegurar que la autoridad absoluta encarnada por el rey y su estado "l'etat c'est moi" dijo Louis XIV de Francia- no sea cuestionada. Los chimús no disponían de medios de comunicación como diarios, radios, televisión o de afiches con retratos de sus líderes; pero dominaban el arte del tejido y es altamente probable que lo empleasen como un instrumento político-sicológico. Al insistir que se retratara constantemente una imagen, la del ser frontal, darían a esta figura la importancia de un símbolo genérico de la presencia divina-porque el rey chimú personificaba esta presencia, tal cual sucedía con el faraón en el antiguo Egipto.

EL ANIMAL DE LA LUNA

La segunda imagen sobresaliente en la iconografía textil chimú es la de un extraño animal, figura similar al "dragón" chimú que se encuentra representado en las paredes de adobe del Templo del Dragón en Trujillo.

Este animal generalmente sentado y de perfil figura en composiciones chimú como una imagen grande, o repetida en serie múltiples veces. Es difícil relacionarlo con algo reconocible: tiene frecuentemente una piel con manchas que sugiere la de un caimán y una larga proboscis, una lengua parecida a la de las lagartijas a la caza de una mosca. Así mismo tiene cierta similitud con la iguana, animal fantástico de origen prehistórico con cresta y cola espinosa. Estas referencias al caiman y a la iguana se ven reforzadas por el animal en posición supina

cause it was evidently redolent of the sort of pomp and ceremonial activity which come to characterize certain Chimu textile compositions. The best known members of his court were the musician Pituzofi; Niñacola, head of the royal household; Ninaguintue, the king's chancellor; Fonga, preparer of the royal way; Occhocalo, the royal chef; and Llaplichuli, whose role related to feather textiles will be mentioned later.(11).

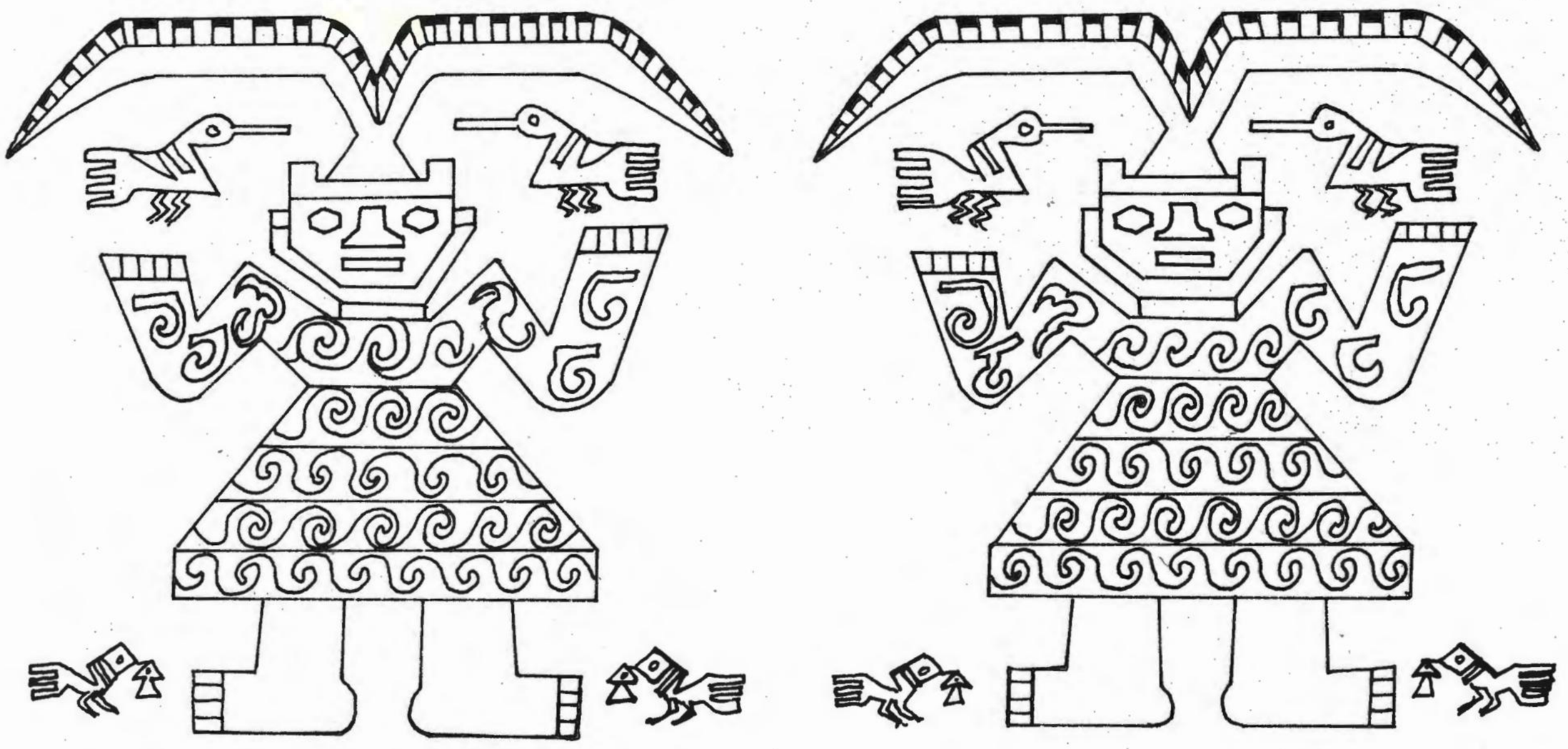
The chronicler known as the Anonymous Author from Trujillo establishes the origin of the Chimu state in about 1250 AD,that is to say some 200 years later than the aforementioned figure. He names the first three kings as being Tacaynamo, who came from the north and whom we have recently mentioned; his son Guacricaur, who subjugated the entire Moche valley; and Ñancen–Pinco, who set himself up as sovereign of the so– called six valleys. We have no information regarding the following seven kings; our-next recorded figure is Minchancaman, who by about 1450 AD controlled some 600 milles of coast until being conquered by the Incas. He was subsequently taken to Cuzco, and married one of the Inca's daughters. His son Chumun Cour became a puppet ruler by Inca mandate, and then his son, Guaman Chimu, suffered the sad fate of having his lands fragmented into small holdings.

So what we have here is quite unmistakably a dinasty that established and maintained its absolute power, at least until after the Inca conquests. It was the legend of Tacaynamo, the Peruvian archaeologist Luis Lumbreras tells us, which was responsible for the philosophical raison dêtre of the Chimu state: its rulers used it to justify their capability to create and perpetuate a hereditary line of royal succession. (12)

The Chimus probably derived many of

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Personaje central rodeado de aves y mono.

CHIMU. Panel, tapestry weave, with a central personage surrounded by birds and a monkey



arriba y debajo del dragón; también provoca una fuerte sensación de estar relacionada con los animales de la prehistoria: caimanes, cocodrilos, lagartijas e iguanas.

En la costa norte se han encontrado contínuas evidencias de la selva amazónica: el mono y el tucán, por ejemplo, son temas repetidos en la cerámica mochica. Además, el culto al caimán y a la iguana a pesar de su significancia ha sido hasta hoy en día poco estudiado.

¿Qué representa este animal, o dragón? Según Rowe, goza de una larga historia en la costa norteña, haciendo su aparición por vez primera en el estilo Recuay, entre los 300 y 100 AC. En el estilo Moche desde aproximadamente 300 hasta 600 DC., se aprecia en forma de media luna y con círculos radiales detrás, presumiblemente un símbolo para representar a la luna y las estrellas. Por consiguiente ha sido denominado el Animal de la Luna. (17)

La Divinidad de la Luna fue Si, diosa relacionada al mar y a las islas y protectora del inapreciable guano; y como hace patente Rebeca Carrión Cachot de Girard, la unión de la luna con el sol significaba fertilización y producción agrícola. (18)

Es por lo tanto verosímil, que este animal haya representado una especie de símbolo cósmico ligado a la naturaleza asumiendo un papel protector. Se le puede atribuir poderes especiales, porque como el personaje frontal, lleva casi siempre tocados dramáticos en forma de "tumi" o media luna.

EL PEZ

La iconografía Chimú hace uso extensivo de aquellos temas zoomorfos que figuran constantemente como tema gráfico en las culturas del antiguo Perú: felinos, monos, serpientes, cuyes, zorros, aves de diferentes especies y una gran variedad de pe-

their ruling concepts from their Moche predecessors, of whom they are a logical extension—rather like what occurred with the evolution of the Nazca culture during the Paracas–Nazca transitional phase. The base of the Chimu state seems originally to have been a joint secular and religious ruling system, with the clergy gradually ceding to more practical influences. Both Lumbreras and Paul Kosok, author of *Land, Life and Water in Ancient Peru,* are in agreement on this point. Kosok indicates that towards 1250 AD, the Chimu kingdom had become a developed secular state, within which the priesthood now either occupied a secondary role, or had been assimilated by the governing secular powers.(13).

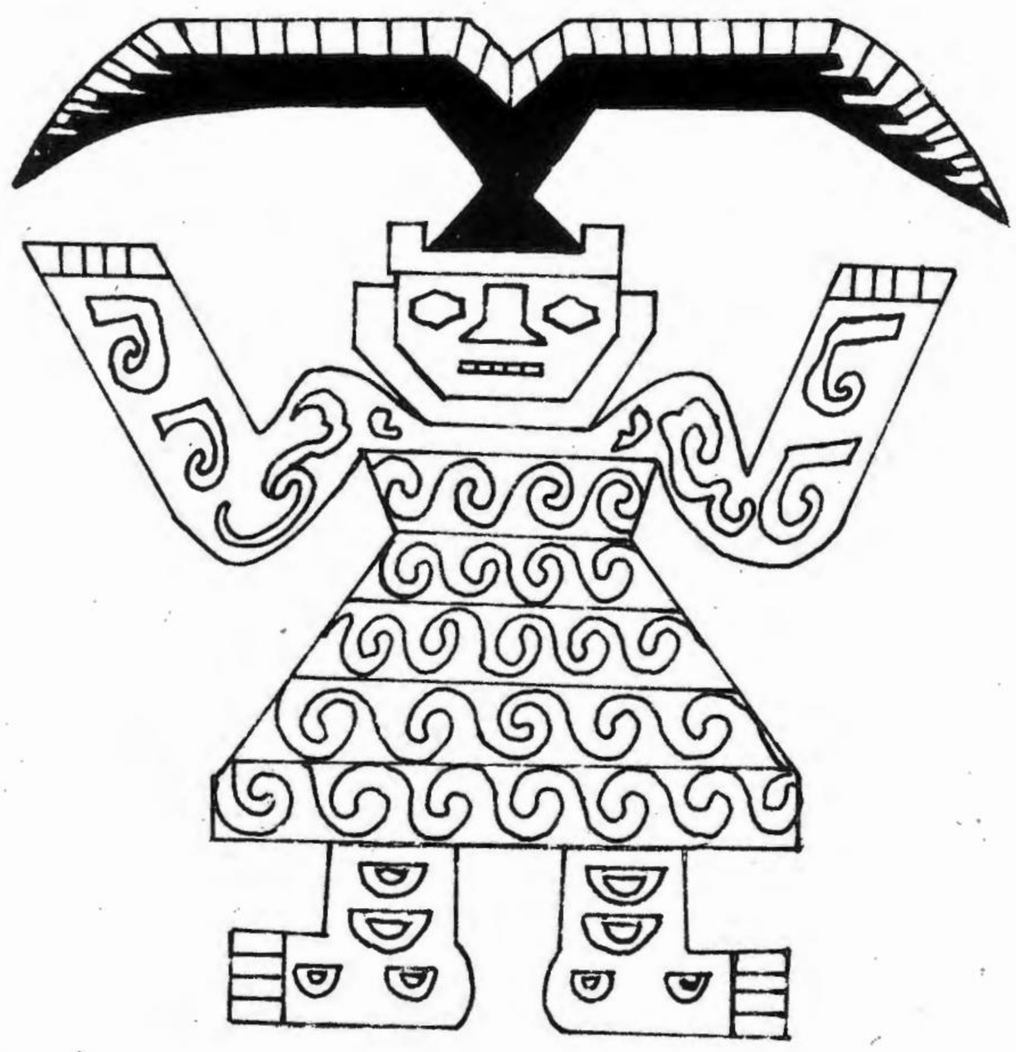
Lumbreras notes this change by a detailed analysis of the lithic art of a specific temple that had originally been constructed by the Mochicas, and which was subsequently used by the Chimus.

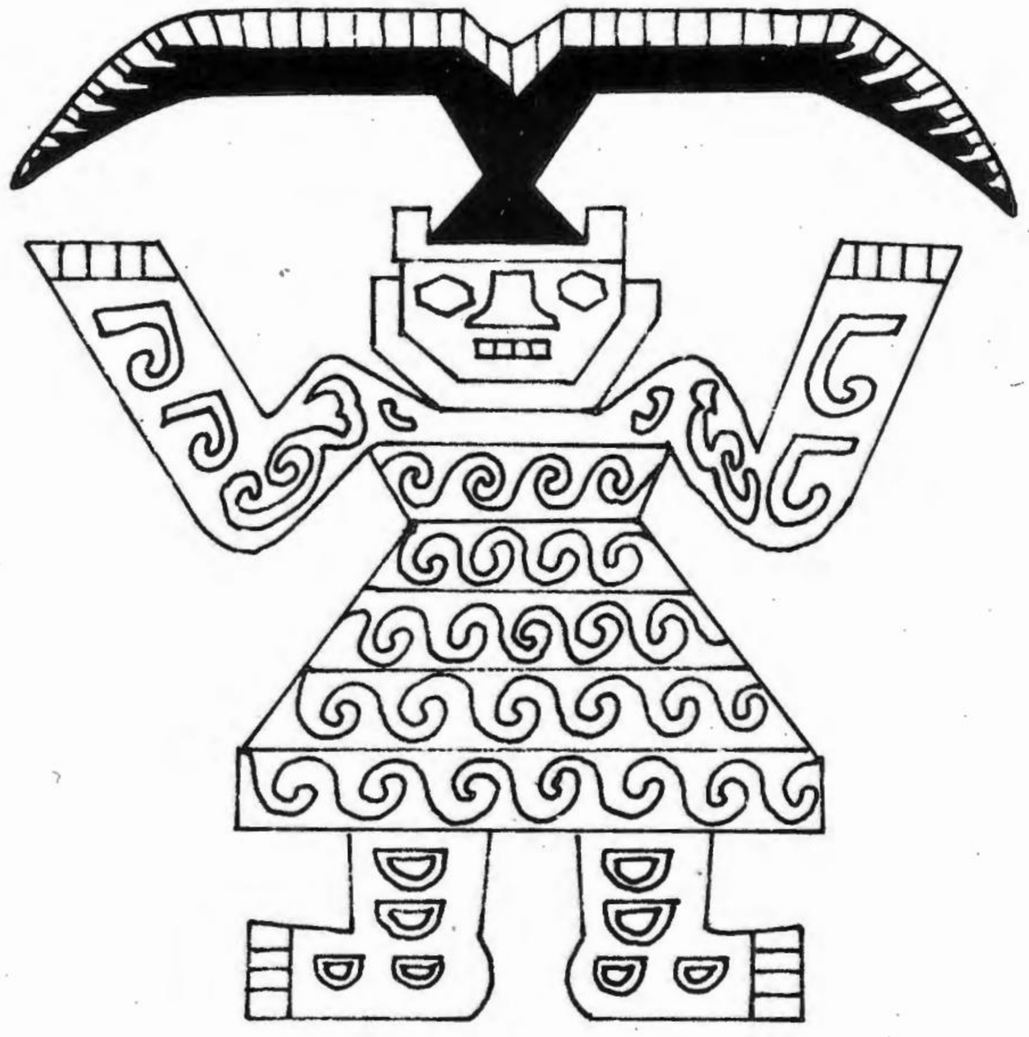
In referring to this structure of the Pyramid of the Moon, a colossal adobe temple which is located opposite the Pyramid of the Sun on the outskirts of the modern city of Trujillo, Lumbreras indicates that there are indications on the walls which could allude to a religious cult; in no case, however, says Lumbreras, "do the gods possess the same ferocity as those of Chavin." The point is that religion now was manifested in different ways. In contrast, military activities appear to have assumed the predominant role of importance. so that one can assume that a combination of both probably contributed to the evolution of the priest—warrior, who is so characterictic of Moche." (14).

It is relevant to consider the type of government and the nature of the rulers in analyzing what iconographic designs relat-

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Personaje frontal con gran atuendo y tocado, enmarcado y decorado con un motivo de orlas. 31 x 30 cms.

CHIMU. Panel. Tapestry weave. Frontal personage with an elaborate headdress and vestment decorated with scroll motifs. 31 x 30 cms.





ces. Estos últimos de preponderante importancia para el pueblo Chimú, dado el rol que desempeñaba la pesca en su vida cotidiana. De esta actividad se deriva la celebración que le rindieron al pez mediante la confección de tejidos hermosos y llenos de gracia. Vale destacar un tapiz muy apreciado por su rareza y extraordinaria belleza, en el cual surgen grandes imágenes de un pez con la apariencia de un lenguado. Tal vez sea el único tejido conocido del antiguo Perú que festeja de manera tan visual la temática del pez.

Examinemos, pues, el concepto del pez en la vida de los chimús.

El pez es un símbolo apreciado y valorizado casi universalmente. Fue el símbolo clandestino de la cristiandad hasta su legalización, cuando Constantino el Grande, Emperador Romano desde 306-337 DC y fundador de Constantinopla, adoptó el símbolo de la cruz -expresión de la redención- en su lugar.

El Reino de Chimor abarcaba un extenso territorio costeño de cientos de kilómetros de médanos aridos; debido a la falta o escasez de carne -la familia auquénida es esencialmente oriunda de la sierra- contaban con la pesca como indispensable fuente de alimentación. Cieza de León cuenta que "por toda la costa matan mucho pescado para proveymiento de la ciudad." (19)

En los tejidos Chimú aparecen personajes abordo de pequeñas balsas llamadas "caballitos de totora" que siguen utilizándose en la actualidad en el puerto de Huanchaco a 7 kilómetros de Chan-Chan. En el mismo Chan-Chan, la ciudadela Velarde contiene el detalle de un pez atrapado en una red, escena típicamente pesquera.

Fotografías de Chan-Chan tomadas por la Sra. Seler-Sachs antes de las lluvias de

ed to personages may mean. The Chimu state, although not theocratic in the true sense – that is to say, with priests governing as representatives of divine power–apparently included a strong religious presence at court just as the "divine right of kings" existed in Europe until comparatively recent times, being vindicated until a few centuries ago by such authors as Hobbes, Bossuet and Bodin. Is it not therefore reasonable to assume that in ancient Peru, where synergistic ties between gods and mortals were accentuated in such a pronounced manner, not only the Incas but also rulers of preceding cultures would consider themselves emissaries of their chosen deities?

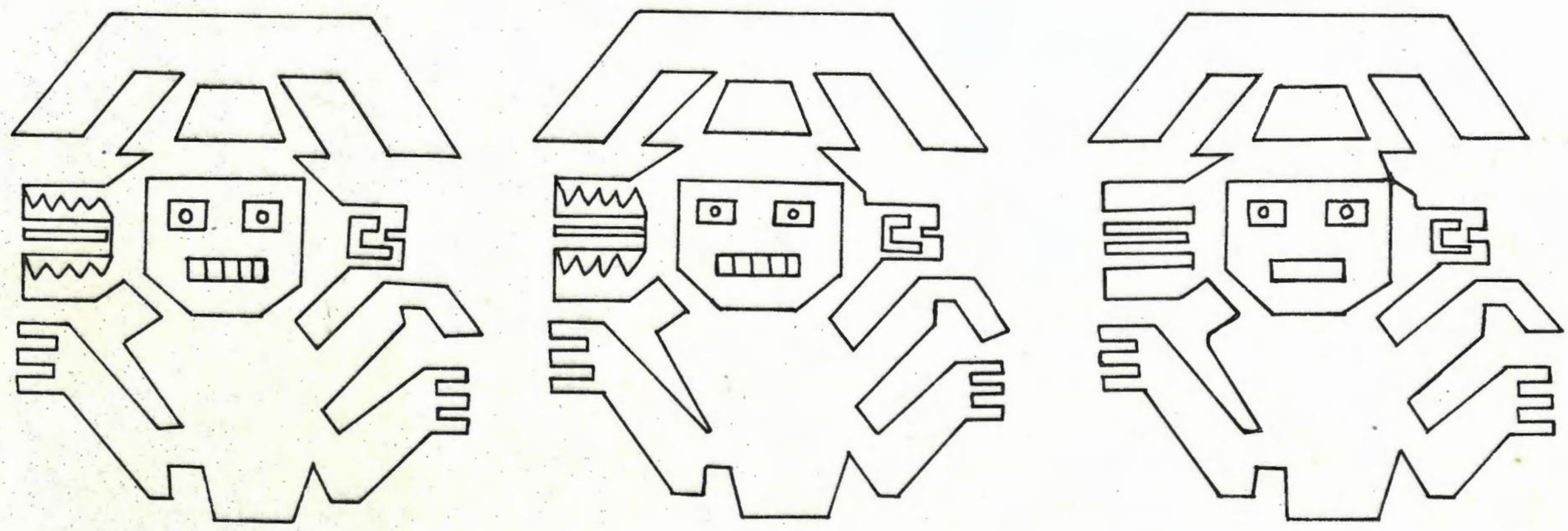
If so, then images of such figures as the frontal personage would synthetize religious and secular power. Additionally, authoritarian states with class structures need to remind their subjects constantly of who the masters are.

The Chimu state was undoubtedly a class society, with a clear distinction between what Lumbreras calls the "urban dwellers" associated with the ceremonial centres. Lumbreras sees urban life as very stratified, and full of such recreational pastimes as deer hunts, the sort of subject that may be related to the very beautiful slit tapestry textile that we have previously discussed. (15)

There is clearly hierarchic organization, avers Lumbreras, with powerful priest warriors. The head was the "Great Lord", whose generic name was apparently Ci–Quic, who formed a power caste with chiefs "Alaec" and whose court attendants were called "alaec" and whose court attendants were called "pixlla." Below them in this status were the peasants, whose chief was the "Paraeng", and finally came the slaves

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Personaje frontal vistiendo túnica con mangas decorada con motivo de orlas. 31 x 30 cms.

CHIMU. Panel, tapestry weave. Frontal personage wearing a tunic with sleeves decorated with scroll motifs. 31 × 30 cms.



1917, muestran anchas bandas como si fuesen olas repletas de peces y cangrejos comparables a escenas que figuran en los tejidos hallados en las tumbas de los pescadores en Pacatnamú. (20)

El Inca Garcilaso de la Vega, al hablar de las yungas o pueblos costeños, comenta que: "adoraban en diversas provincias y regiones al pescado que en más abundancia mataban en aquella tal región, porque decían que el primer pescado que estaba en el mundo alto (que así llaman al cielo), del cual procedía todo el demás pescado de aquella especie de que se sustentaban, tenía cuidado de enviarles a sus tiempos abundancia de sus hijos para sustento de aquella tal nación; y por esta razón en unas provincias adoraban la sardina, porque mataban más cantidad de ella que de otro pescado, en otras la liza, en otras el tollo, en otras por su hermosura al dorado, en otras al cangrejo y al demás marisco..." (21).

El hecho de que los dos de estos tejidos provengan del valle de Lurin, es decir, cerca del gran centro religioso originalmente llamado Ychma, y subsiguientemente denominado Pachacamac por los incas, es significativo por dos razones. El énfasis puesto en la actividad de la pesca encuentra un eco en las tumbas encontradas en Pacatnamú, en la parte norte del territorio Chimor. Al describir las excavaciones realizadas, Ubbelohde Doering comenta que "había una multitud de tejidos con vivos colores. Adentro de las ofrendas había cuerda de pescar, especialmente redes con gran variedad respecto al tipo de nudos." Tanto los tapices como las telas pintadas revelaron temas relacionados con la pesca. Hay "remadores en caballitos de totora, pescadores cruzando la reventazón de las olas..." "los remadores", continúa Ubbe-

called "yana." Lumbreras concludes by asserting that "the exploitation of man by his fellowman was very close to what was called slavery in other civilizations." (16)

What we have here, then, is a hereditary, hierarchic and, in Lumbreras' words, "despotic" state. Now the leaders of such states, in whatever time period or continent it may be, tend to look for ways to disseminate their image to the people, and to propagate their ideas. In actual fact, they have to do this so as to assure that the absolute authority incarnated in the ruler and his state –the "l'état, cest moi" philosophy of Louis XIV of France– not be questioned. The Chimus did not have modern means of communication: newspaper, radios, television, posters. et al., that so effectively proclaim the cult of personality of a modern leader and mobilize public opinion in his or her support –but they did have textiles. And textiles were in every way an admirable psychological tool to implement socio-religious and political precepts throughout the kingdom.

It is, therefore, possible that the frontal personage in textile art served the sort of role that the above ideas outline.

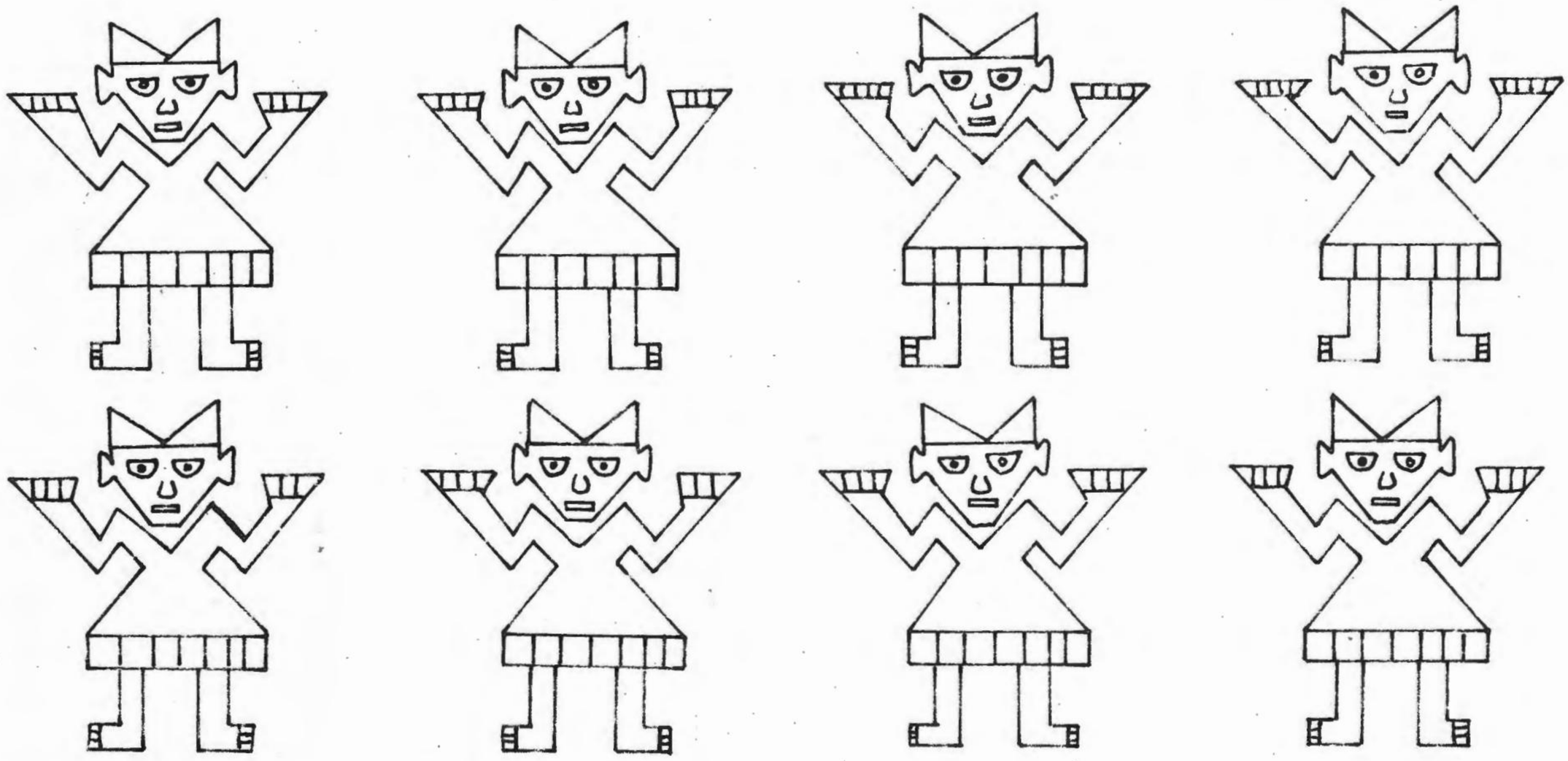
THE MOON ANIMAL

The second characteristic motif that stands out in Chimu textile iconography is a figure very similar in a appearance to what is conventionally called the Chimu "dragon" which is to be found represented on the adobe walls of the huaca, or temple which bears its name in Trujillo.

It is difficult to relate this animal with a specifically recognizable creature. It normally appears in a seated position, in profile, with a large extended proboscis–

CHIMU.– Chuspa. Técnica de tapiz. Figuras antropomorfas enmarcadas en perfiles zoomorfos. 30 x 28 cms.

CHIMU. Chuspa, or small bag, tapestry weave, containing anthropomorphic motifs. 30 x 28 cms.



lohde Doering, "no son humanos, sino seres con atributos de pájaros, sus cabezas coronadas con los grandes cascos de plumas característicos de estos últimos siglos." (22)

OTROS TEMAS

Respecto a los otros temas que encontramos en los diseños Chimú los que despiertan mayor interés tal vez sean los de las calaveras y esqueletos, y de plantas, sobre todo si se trata del cactus. Estos dos temas tienen mucho que ver con el misticismo y brujería.

La imagen del esqueleto tiene una larga tradición en el arte de la costa norte: se le encuentra frecuentemente en numerosas cerámica de la cultura moche, incluso en aquellas de índole sexual. En la textilería Chimú, como en la de la costa sur, encontramos no sólo imágenes de esqueletos, sino también varias de cabezas trofeo. Los dos temas están relacionados a conceptos místicos de vida, muerte y renacimiento.

En su ensayo titulado *El Tema del Shaman Estático en los Tejidos Paraquenses,* Anne Paul y Solveig A. Turpin examinan el tema del esqueleto y la calavera en el antiguo Perú de manera original. (23)

Los autores dirigen su atención hacia el Shaman paraquense, pero muchas de sus ideas son aplicables a las otras culturas precolombinas del antiguo Perú. Una concierne al prestigio del muerto devuelto a la vida. La resurección de los huesos, señalan los autores, es un tema común en mitologías enraizadas en la tradición shamanista, porque justamente la esencia de la vida está contenida en los elementos más duraderos del cuerpo. Reducirse o convertirse en un esqueleto subraya el aspecto sobrenatural del personaje, y equivale a un reintegro al vientre de esta vida primordial, es decir, a una resurrección total que constitu-

like snout and a tongue that suggests that of a lizard looking for insects. A curved tail is often formed in a continuous step, spiny—type format, and the animal normally wears a crescent—shaped headdress. Frequently, it either reveals a skin with cayman markings or jaguar–like spots, or is dressed in such a skin.

There is a clear similarity to the iguana, a fantastic creature of pre–historic origin, which has a crest and spiny tail, and also to the cayman.

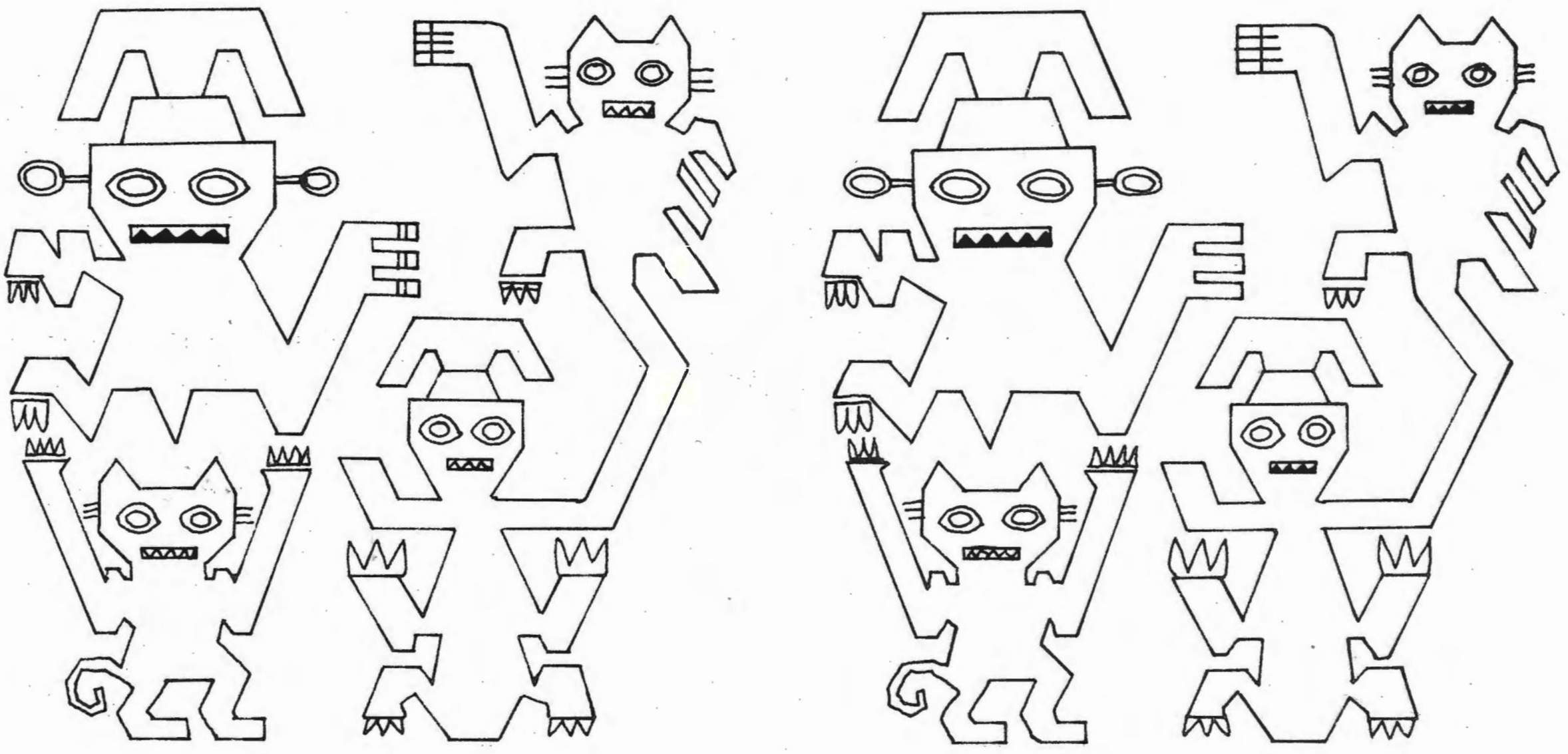
There is a textile which reinforces this possibility by including, above and below the moon animal, a creature in a supine position which is clearly related to the cayman, iguana o lizard family.

The north coast of Peru is replete with evidence of Amazonian presence, as we have already mentioned; and the iconographic references to tropical animals, birds and snakes, probably reached the Chimu through highland contacts. Certainly the relationship of the Chavin de Huantar culture to the tropical lowlands has been alluded to by various authors, including Alan Lapiner in his *Pre-Colombian Art of South America,* on pages 22 and 23. What is still needed is a study of the cult of the cayman and the manner in which it may have been related to ancient Peruvian cultures.

What is the meaning of this Moon Animal, that one finds in Chimu textile art depicted as a large imposing image, or as small motifs in all—over compositions of serial imagery format? The most detailed study to—date is Karen Olsen Bruhns' *The Moon Animal in Northern Peruvian Art and Culture,* published in 1976 by the Institute of Andean Studies in Berkeley, California. Her very comprehensive analysis of the origin and evolution of this creature has been

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Personajes frontales superpuestos y en hileras verticales, flecos en la parte baja.

CHIMU. Panel, tapestry weave. Superimposed frontal figures are shown in vertical bands, with fringes in the lower area.



ye un renacimiento místico.

El tema del renacimiento surge también en la representación constante de cabezas de trofeo. Poseerlas significaba no solamente la expropiación de los poderes del enemigo, sino también un símbolo de crecimiento persistente del nucleo de la energía vital de una persona.

PLANTAS: EL CACTUS ALUCINOGENO

Es poco frecuente la ilustración de plantas en la textilería Chimú, y no siempre está claro, si el tema está relacionado con el trigo, el algodón o el cactus. En una tela, notamos que el personaje frontal está flaqueado por dichas plantas.

En el norte del Perú, la brujería y el curanderismo aún juegan un rol importante en la vida diaria de los pueblos costeños; podemos imaginar por ello cuanto más habrá influido en la época Chimú. Durante su estudio sobre el papel del cactus alucinógeno San Pedro, utilizado por curanderos modernos para ocasionar trances de éxtasis, Douglas Sharon, y Christopher Donnan recalcan la probable antiguedad de su uso al identificar representaciones artísticas del cactus en varios estilos importantes del arte del Perú antiguo.

El tema del cactus nos deriva a otra actividad frecuentemente retratada en la textilería: el baile ceremonial o ritual. Paul y Solveig comentan "ya sea que el objetivo fuese el ascenso a la esfera celestial, o la bajada hacia el mundo subterráneo, se llega a destino mediante un trance inducido por la danza, por los sonidos monótonos de la música, de alucinógenos o de otros intoxicantes poderosos." (24)

c) FACETAS TECNICAS DE LA TEXTILERIA CHIMU

cited by Ann Rowe, who points out that on the north coast it first appears during the Recuay period between about 300 and 100 BC; "in the Moche style", she notes, "dating to ca. 300−600 AD, it is shown on a crescent shape and with radiating circles in the background, presumably meant to represent moon and stars, as a result of which it is often called the Moon Animal." (17)

The Goddess of the Moon was Si. She was related to the sea and to the offshore isles, and inevitably was considered as the protectress of the guano that was so indispensable for coastal agriculture. In fact, as Rebeca Carrión Cachot points out, the moon was also involved in a union with the sun which symbolized fertility and agricultural production. (18)

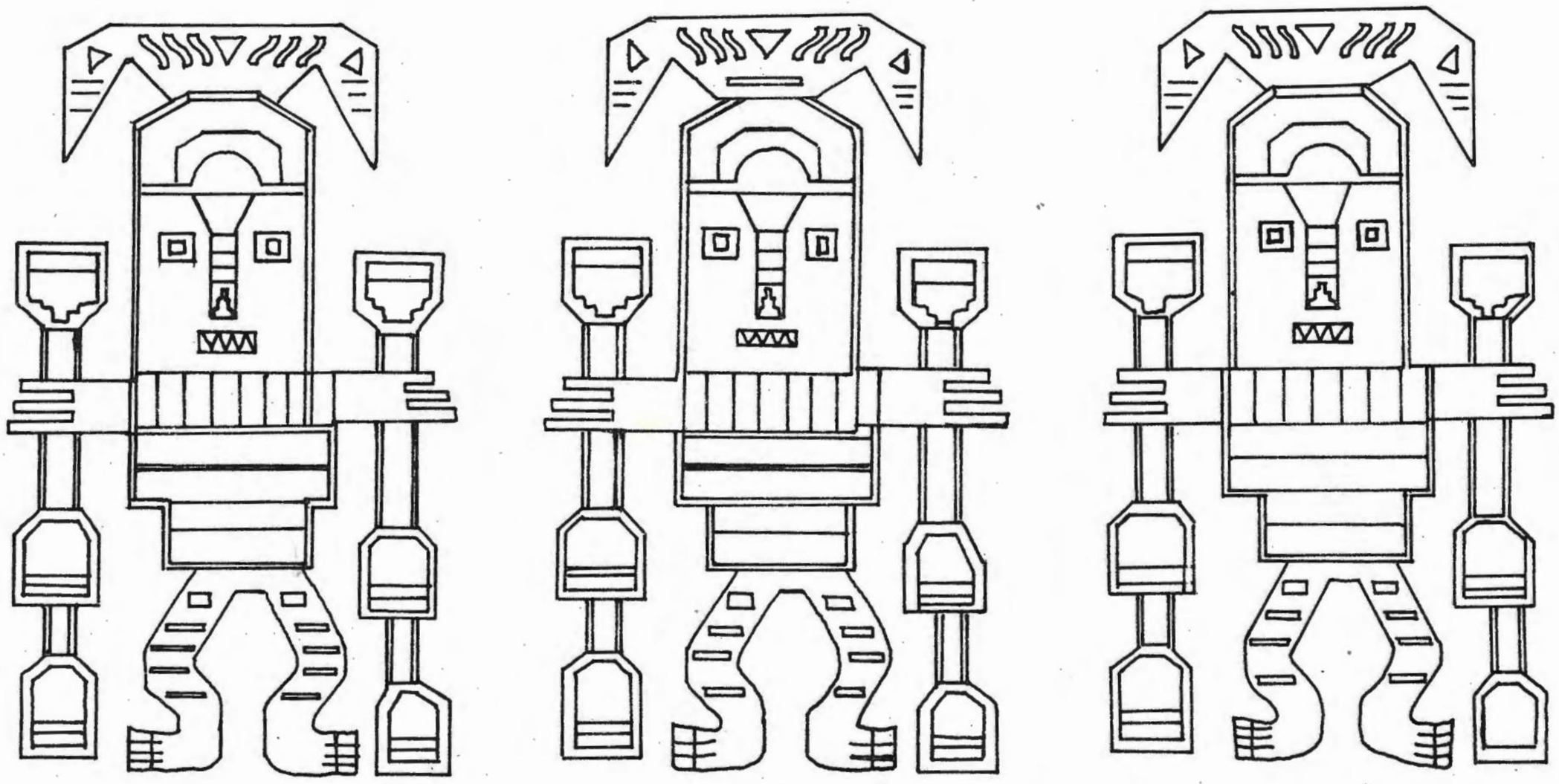
It may be that the Moon Animal also fulfilled a sort of protective role, in its guise as a kind of cosmic symbol that was related to nature. The fact that it is generally endowed with some variation of the crescent headdress may also signify special prestige or power; as one looks at Chimu textile art, one finds relatively few examples of zoomorphic creatures wearing this headdress, which appears to be mainly reserved for the frontal deity. One other case is that of the human figure, with avian mask of head: a "birdman" figure, which sometimes wears this ornate headdress.

THE FISH

Themes of fresh−water and ocean fish were compelling subject matter for Chimu textile artists. They rendered fish in every conceivable style and manner, as several representative color plates in this publication effectively illustrate; of particular note are

CHIMU.− Paño. Técnica de tapiz. Figuras antropomorfas y zoomorfas entrelazadas. 60 x 77 cms.

CHIMU. Panel, tapestry weave. Combined anthropomorphic and zoomorphic designs. 60×77 cms.



INTRODUCCION: UN ENIGMA ANALITICO

Es improbable que halla otra cultura del Perú antiguo donde las características técnicas jueguen un rol de tanta trascendencia como en el caso del Reino de Chimor. En gran parte, es gracias a estos atributos técnicos que se puede no solo identificar un tejido Chimú, sino también establecer la fecha aproximada de su creación.

La terminología técnica es frecuentemente dificil de entender para los no especializados en textilería, y aunque existan excelentes estudios generales sobre el tema, su orientación ha sido inevitablemente hacia un grupo de lectores relativamente limitado.

En las primeras décadas del siglo XX, M.D.C. Crawford y P.A. Means aplicaron por vez primera un proceso analítico a la estructura de trama y urdimbre de la textilería peruana. En los años 1930, Raoul d'Harcourt produce su obra clásica *Les Tissus se l'Ancient Peru,* repleta de ilustraciones y dibujos gráficos. Más tarde Junius Bird, Mary Elizabeth King e Irene Emery trataron el tema, esta última en su obra pionera *The Primary Structure of Fabrics.*

Aunque existiesen datos técnicos recopilados de éstos y otros estudios, no se había enfrentado la tarea de aislar las características técnicas del tejido Chimú. Como consecuencia había mucha confusión e incertidumbre. Por ejemplo los tejidos excavados por Max Uhle en la costa norte revelaban aspectos técnicos similares a otros encontrados en el valle de Chincha.

El Dr. Lumbreras puso los puntos sobre las íes, al observar que "Estamos frente a una época en la que muchos tejidos de una zona como la de Trujillo pueden ser confundidos con los de Chincha, y éstos a su

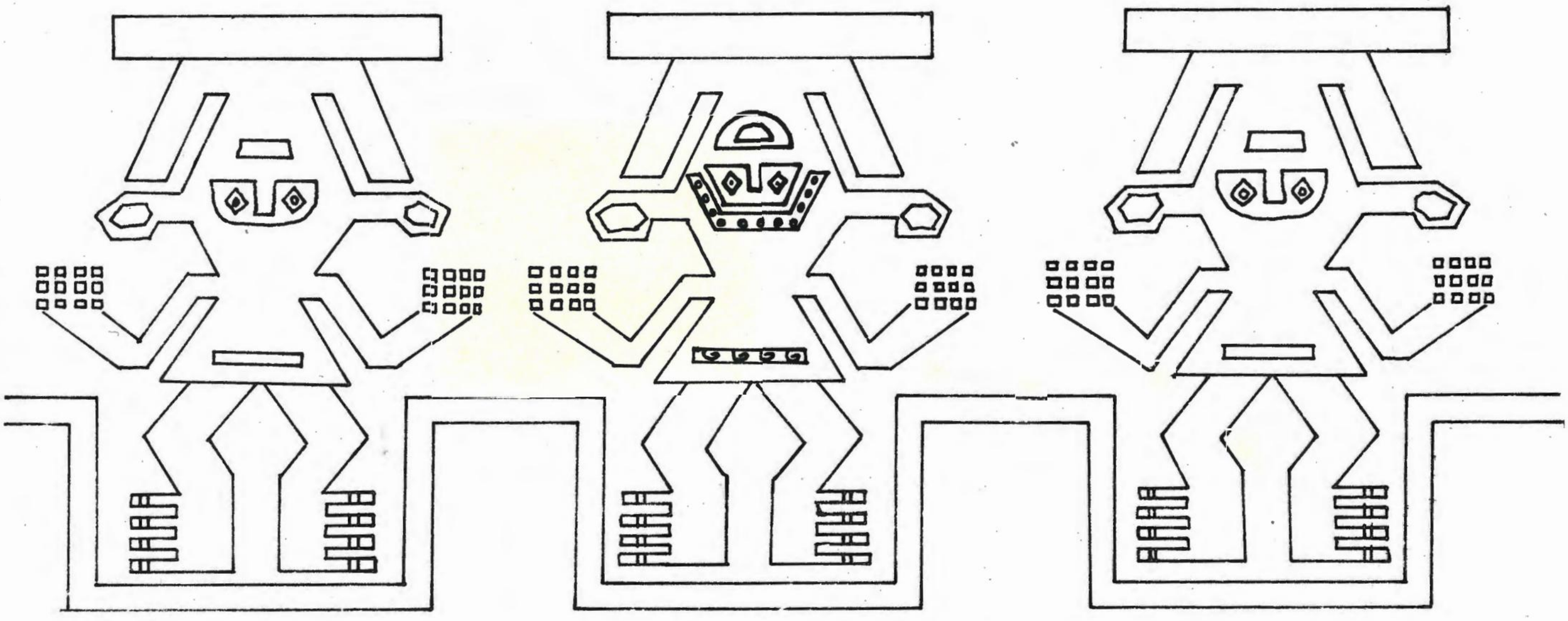
the delicately rendered painted textile, with a V neck that suggests Inca presence and a group of dolphin—like figures or "bufeos" portrayed in a serial imagery format; and the magnificent slit tapestry tunic from the Pachacamac area, one of the rarest of all in design since hardly ever are large fishes portrayed in so much graphic detail (color plate).

If we look at the fish theme in Chimu life, it is evident that its roles as a source of food for the coastal inhabitants, and as guano to fertilize the sporadic Pacific coast river valleys, imbued it with special significance. In actual fact, the fish has traditionally been a highly esteemed symbol. It was the clandestine symbol of Christianity until that religion was officially legalized, at which time the Emperor Constantine, ruler of the Roman Empire from 306 to 337 AD, adopted the cross, the symbol of redemption, in its place.

Both Arturo Jimenez Borja and Jorge Zevallos Quiñones have amply covered the extensive coastal territory of the Chimu kingdom. Much of the coastal area consists, even now, of arid sand dunes—hardly an area suitable for abundant agricultural products. The camelidae family, which might on occasion provide meat, was not indigenous to the coast, being essentially of highland origin. So what this meant, as Cieza de León tells us, is that "all along the coast they catch great quantities of fish for the benefit of people living in the city." (19) Fishing scenes are Prevalent in Both woven and painted Chimu textiles. There are figures aboard totora boats involved with fish, a detail in the Velarde compound of Chan Chan of a fish caught in a net, and a remarkable series of photographs of Chan Chan prior to the torrential rains of 1917

CHIMU.- Fragmento de manto. Técnica de tapiz. Tres personajes frontales portando cetros. 37 x 23 cms.

CHIMU. Segment of a mantle, tapestry weave, with three frontal personages carrying scepters. 37 x 23 cms.



vez con los de Chancay. Telas con diseños que recuerdan motivos grabados en los muros... se encuentran en la costa sur y central, y tejidos que uno aseveraría que son de estilo Chimu resultan proceder del valle de Lima o del valle Chancay." (25)

No se archivó suficiente información precisa y fidedigna sobre la procedencia de los tejidos Chimu. Esta laguna se debió al hecho de que muchos tejidos de aspecto Chimú no fueron excavados por arqueólogos, sino informalmente. La situación se complicaba aún más porque el salitre de la costa norteña impedía la conservación y preservación de los tejidos del norte -esta es la razón principal de la escasez de tejidos Mochica- resultando que tejidos con características Chimú tendían a hallarse más en la costa central y sur del país que en su zona de origen.

En suma, existieron muy pocas bases de procedencia y en general las de importancia se remontaron a muchos años atras.

El resultado, como afirmó Ann Rowe, curadora de textiles del Textile Museum de Washington, Estados Unidos, era que "hasta 1981 no existían criterios fidedignos para distinguir una tela Chimú de una de los otros estilos relacionados." (26)

LAS AVISPAS

Esta barrera ha sido rota gracias a las excavaciones llevadas a cabo durante 1970 por Thomas G. Pozorski, mediante el Proyecto Chan-Chan/Valle Moche. En la plataforma funeraria denominada Las Avispas se encontró una serie de tejidos, muchos de los cuales estaban doblados o plegados, como si hubiesen representado, no vestidos o elementos para fardos funerarios, sino ofrendas independientes. (27)

Al llevar a cabo el análisis correspondiente se pudo apreciar una similaridad de

by Mrs. Seler-Sachs. These show broad bands, which may be waves, filled with fishes and crabs and which bear a certain resemblance to some of the textiles mentioned by Heinrich Ubbelohde Doering and found in the fishermen's tombs at Pacatnamu. (20).

Garcilaso de la Vega, in writing about the Yungas and the customs of the coastal peoples, comments that: "in different provinces and regions, they worshipped the fish of which they caught the greatest quantities... because they said that the first fish to exist...which was the progenitor of subsequent species took care to send them an abundant number of his sons for their alimentary needs; and so in some provinces they worshipped the sardine, in others the skate and the spotted dogfish." (21).

The flat, diamond shaped fishes with spots shown in Pachacamac textiles do not conform with Garcilaso's description, and appear to be more closely related to the lenguado, or sole, a fish which remains today an active inhabitant of the Pacific Ocean off the Peruvian coast.

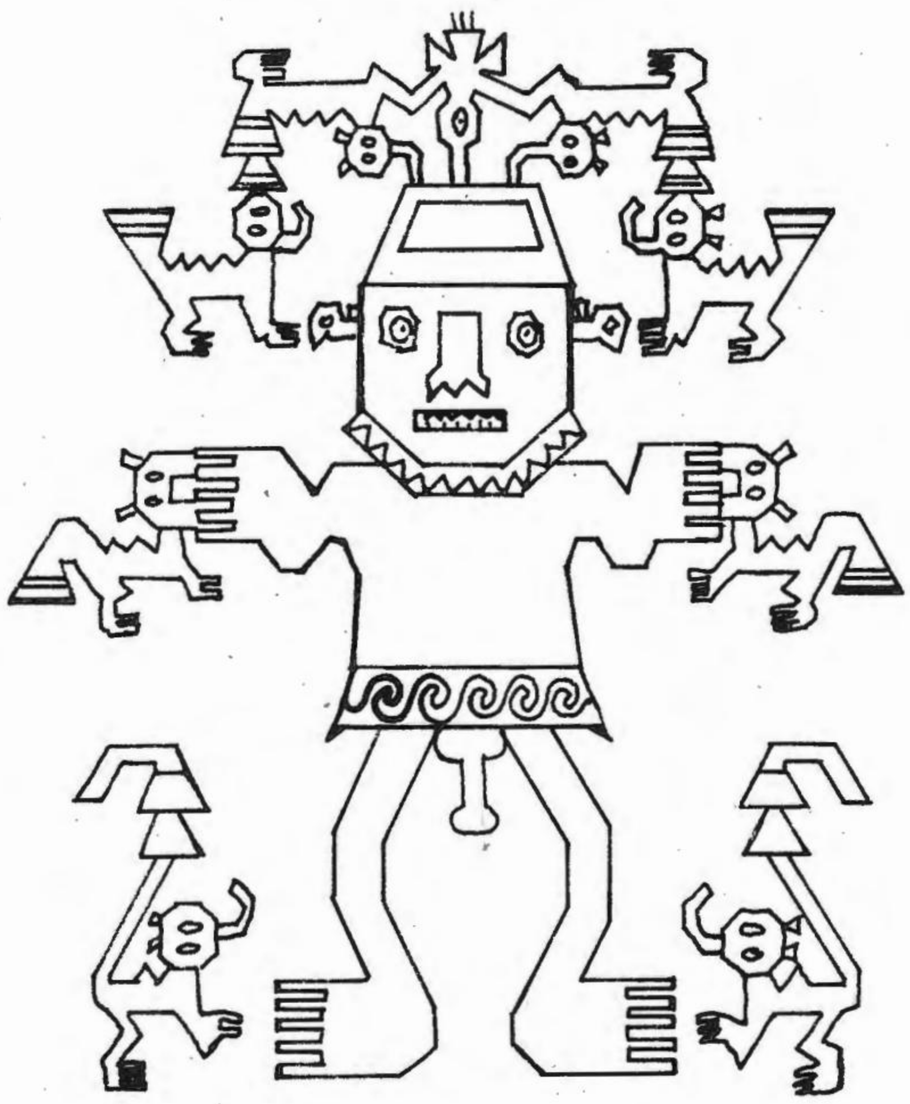
The fact that the two textiles illustrated as color plates both come from the Lurin valley area, near to the great religious center originally called Ychma and subsequently named Pachacamac by the Incas, is significant.

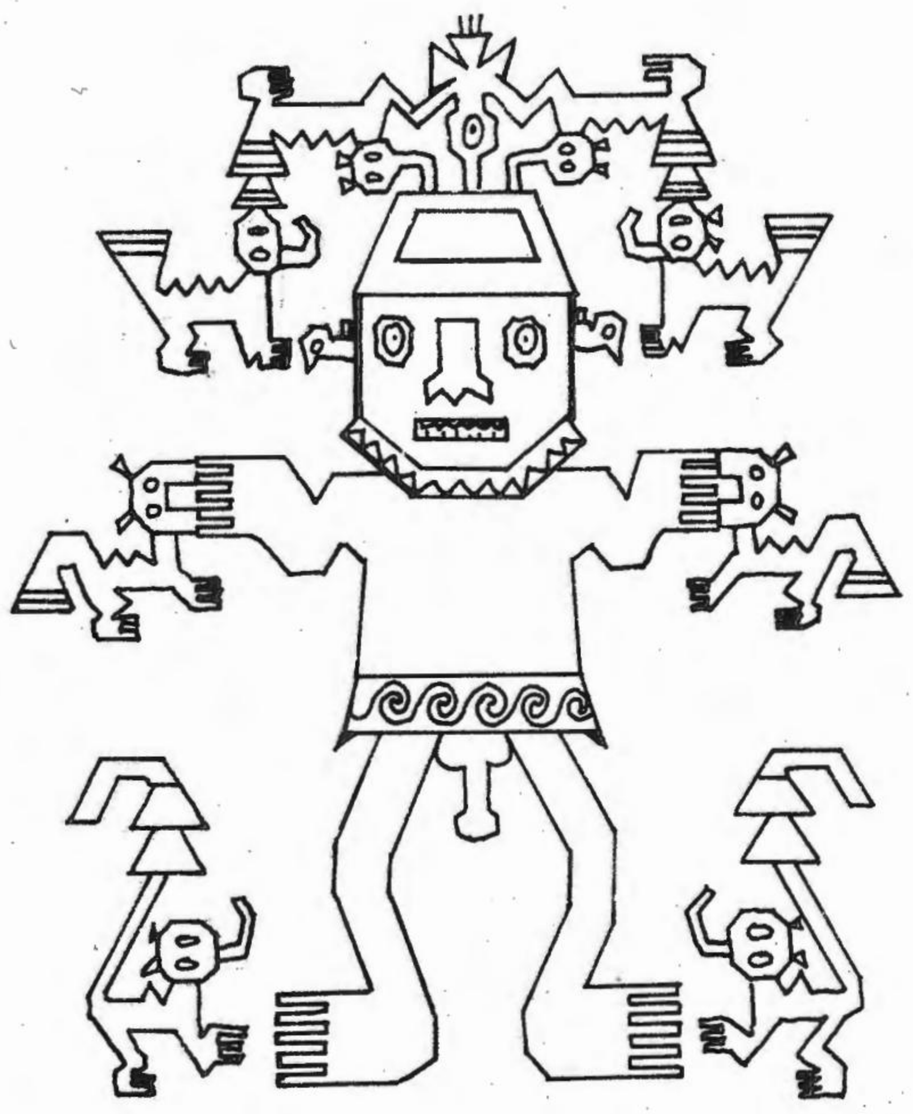
This emphasis on fishing is echoed, as we have suggested, in textiles excavated at Pacatnamu, and described by Ubbelohde Doering as follows: "...there was a wealth of bright textiles. Among the grave offerings there was almost invariably fishing gear, especially nets with a great variety in the types of knotting. We have called the burials "graves of the fisher folk."

The author goes on to mention that both

CHIMU.- Túnica con mangas. Técnica: bordado sobre algodón. Dos personajes frontales por lado con motivos zoomorfos en los espacios libres. 70 × 140 cms. (con mangas extendidas).

CHIMU. Embroidered cotton tunic with sleeves, depicting two frontal personages with zoomorphic motifs in the open spaces. 70 x 140 cms. (with sleeves fully extended).





facetas técnicas de tejidos excavados por Max Uhle en Chan-Chan y Cerro Blanco, y categorizar por primera vez las facetas sobresalientes de la textilería Chimú. Se concretó en una exposición en el Textile Museum en Washington, DC, con el título *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor,* organizada por Ann Rowe, curadora de tejidos del museo. En un brillante catálogo, que en adelante será probablemente considerado como la obra maestra acerca de las facetas técnicas de la textilería Chimú, Ann Rowe logró aclarar por vez primera las normas y criterios referentes al arte textil de este pueblo. A ella le debemos la síntesis siguiente de las facetas técnicas de la textilería Chimú -una síntesis que hace hincapié en las características sobresalientes, y que se han simplificado al máximo para que la terminología no parezca esotérica al lector en general.

CARACTERISTICAS SOBRESALIENTES

URDIMBRES EN PAREJA

En primer lugar, como ya hemos visto al hablar de la gran gasa tejida en algodón, comunmente tienen las urdimbres (es decir las hebras verticales) en pareja y las tramas (hebras horizontales) individuales. Para Ann Rowe, "esta faceta técnica es probablemente la clave más importante para identificar los tejidos Chimú." Además, se usa en tejidos simples, en los que tienen decoración de trama suplementaria; en telas pintadas y aquellas embellecidas con plumas y objetos de metal.

Esto no excluye que algunos tejidos Chimú sean confeccionados con trama y urdimbre individuales.

HILOS SIMPLES DE ALGODON

Los textiles en la mayoría de los casos fueron tejidos con hilos simples y no torci-

tapestry textiles and painted fabrics depicts themes related with fishing: rowers in reed boats, fishermen crossing the surf, etc. "The rowers", Ubbelohde Doering continues, "are not human fishermen, but spirits dressed as bird people with the great characteristic feather helmets, fighting their way to the unattainable 'beyond' of ancient Peruvian thought." (22)

OTHER THEMES

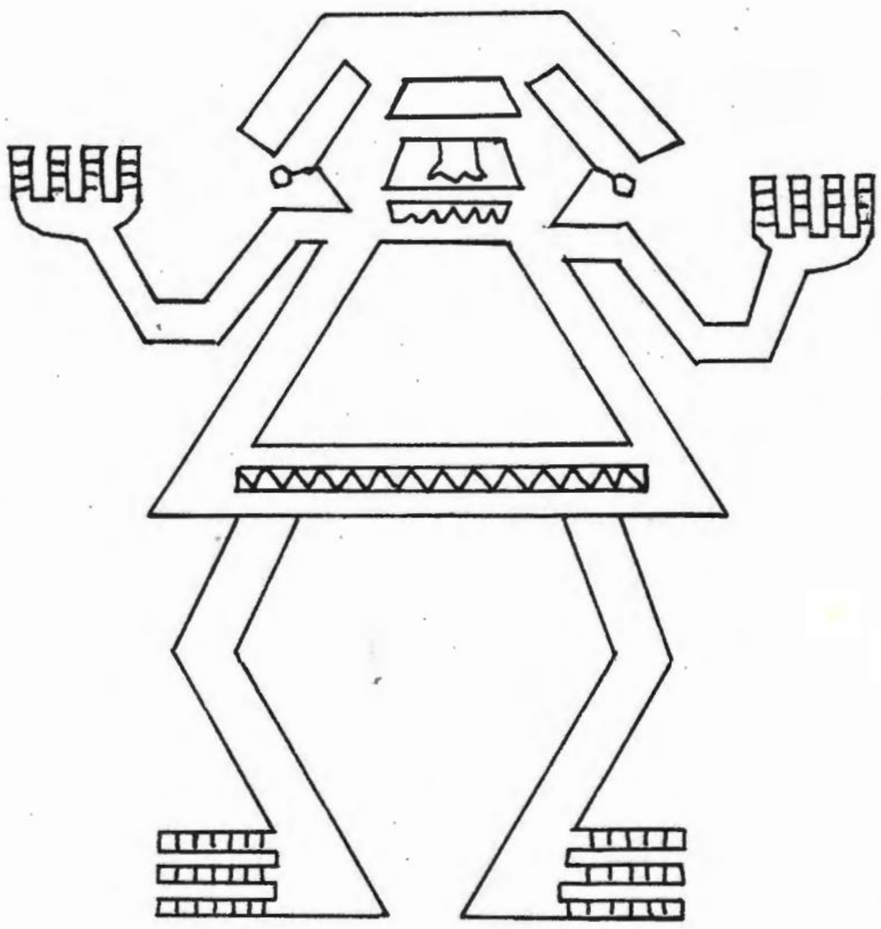
Of the other specific motifs in Chimu design, two that are of particular interest are skulls and skeletons, and various types of plants, especially the cactus. There is a certain connection between them that is related to mystical concepts of life, death and rebirth.

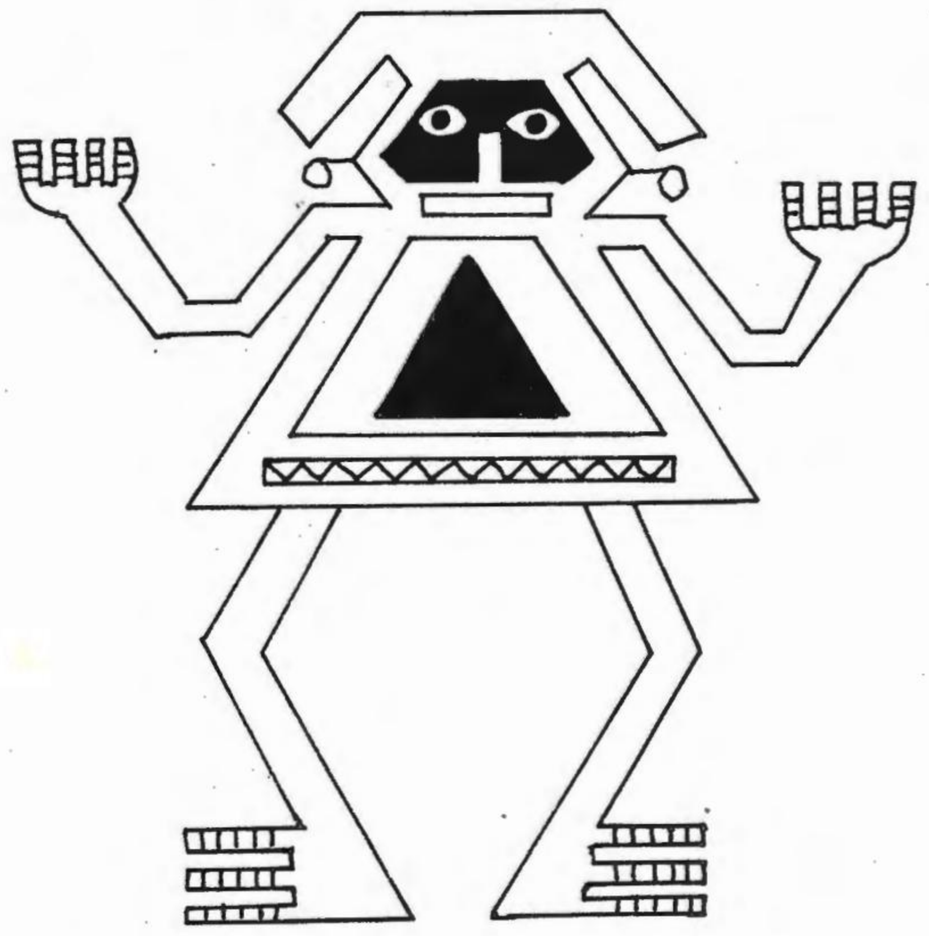
In their eassy entitled *The Ecstatic Shaman Theme in Paracas Textiles* Anne Paul and Solveing A. Turpin examine the theme of the skeleton and the skull in ancient Peru in a novel manner. (23) Although the authors direct their attention towards the south coast shaman concept of Paracas, several of their fundamental points are relevant to other cultures and areas of ancient Peru. One in particular concerns the prestige of the dead personage returned to life. The resurrection of the bones, the authors contend, is a common one in mythologies rooted in shamanist tradition, precisely because the essence of life is contained in the most durable parts of the body. To become a skeleton underlines the supernatural aspect of the personage, and is equivalent to re–entering the womb of primordial life – a sort of total resurrection that constitutes mystical rebirth.

This idea of rebirth is extant in the con-

CHIMU.- Fragmento de manto. Técnica: bordado de lana sobre algodón. Representación de dos personajes frontales masculinos y figuras zoomorfas muy estilizadas. 75 x 140 cms.

CHIMU. Segment of a cotton mantle, embroidered in wool, with representation of two frontal figures and stylized zoomorphic motifs. 75 × 140 cms.





dos. Como señala Rowe, esto significa que una vez que las hebras han sido torcidas para formar el hilo, ya no se les somete a posteriores etapas de torsión antes de ser tejidas. Al contrario, en la costa central y sureña, se tejen muchos tejidos con hilos de algodón compuestos de dos hebras torcidas juntas, un proceso que brinda más fuerza y uniformidad al hilo. La conclusión irrebatible de Rowe: "Si un textil es tejido en hilos de algodón torcido (plied cotton yarns), no es Chimú." Y para compensar la inevitable finura de los hilos simples, Rowe demuestra que los tejedores Chimú los torcían apretadamente para darles más fuerza. (28)

HILOS DE LANA DE DOS DOBLECES

Si los hilos de algodón generalmente son individuales, los de lana son frecuentemente de dos dobleces. Además, "son torcidos y doblados en la misma dirección, ascendiendo hacia arriba a la derecha como el centro de la letra Z, en la dirección en que se doblan, y como el centro de la letra S en la dirección de doblez. Como los de la costa central, estos hilos son siempre de dos dobleces, hecho que ha causado inevitablemente una cierta confusión entre los dos estilos; (29) dado posiblemente porque los hilos de lana se extendieron por toda la costa desde la sierra, zona oriunda de la lana de alpaca y vicuña. Fueron estos animales los que suministraron, como sabemos gracias al Padre Cobo, el material más fino usado en tejidos destinados a una élite. Estas hebras de lana se utilizaron primordialmente para decoración en textiles Chimú, y figuran pocas veces con un rol utilitario o como urdimbre propiamente dicha.

TAPIZ

En los tapices Chimú como ya hemos

stant representation of trophy heads in textile iconography. Possessing them meant not only appropriating an enemy's powers, butalso acquiring a symbolic proof of a person's vital energy.

PLANTS: THE HALLUCINOGENIC CACTUS

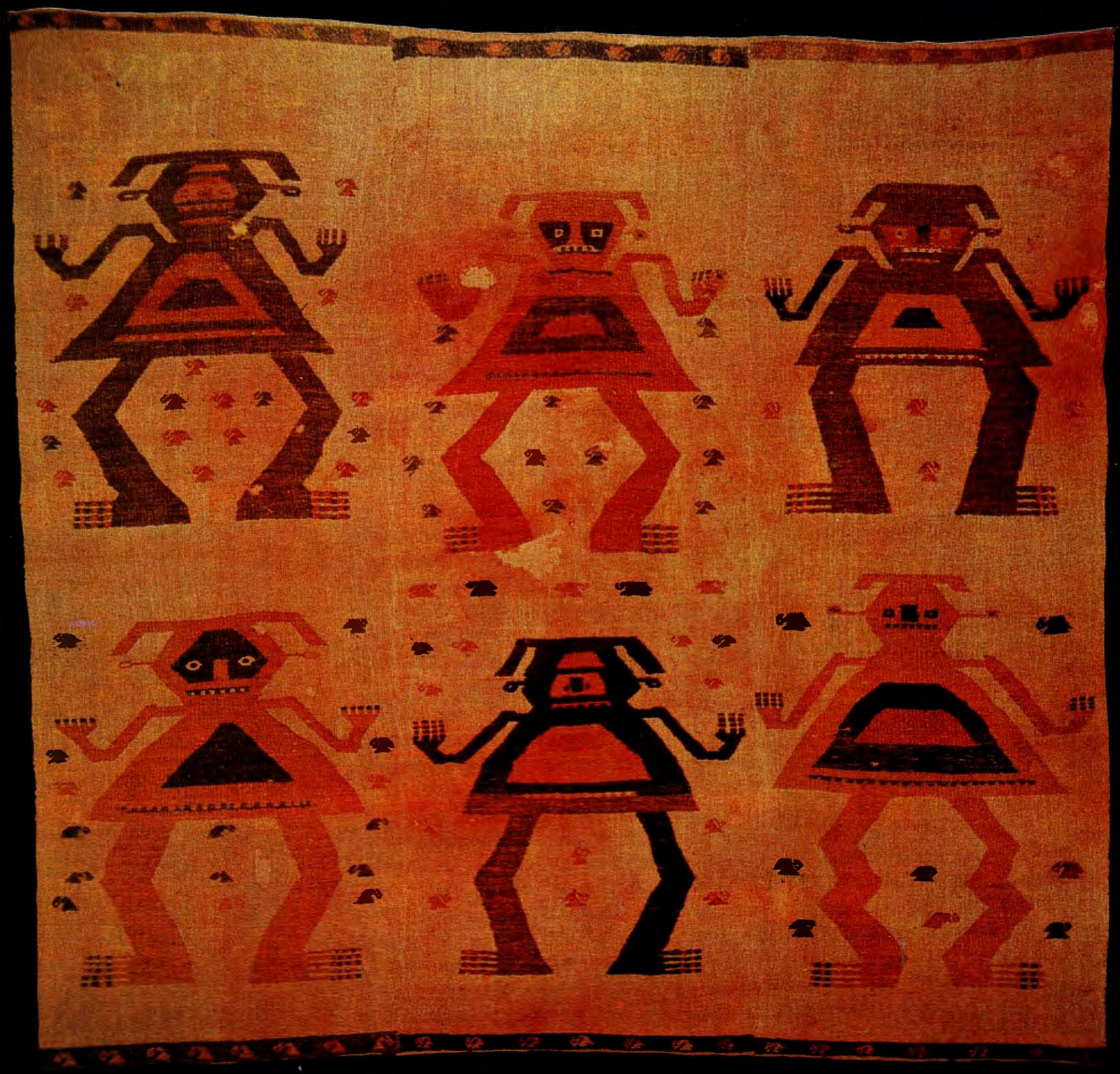
The depiction of plants, vegetables and fruits is not common in Chimu textiles, and at times identification of the articles of flora that are shown is not fully clear.

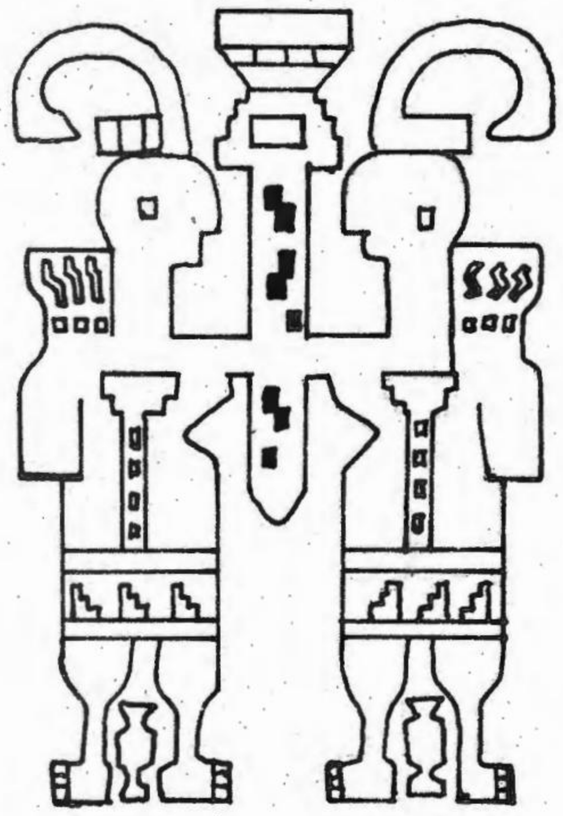
In northern Peru, practices of faith-healing and witch-doctor magic continue to play an important role in the daily life of people from the coast and foothills of the Andes; in ancient Peru, as one can imagine, its importance would have been proportionately greater. Douglas Sharon, in a series of compelling publications, has focused upon the subject, with special emphasis upon such "curanderos" as Don Eduardo Calderón, of Trujillo. In their analysis of the hallucinogenic San Pedro cactus, which is used by contemporary witch-doctors and faith-healers –whom we can generically call "curanderos" –to induce ecstatic trances, Douglas Sharon and Christopher Donnan focus on the probable antiquity of its use by identifying various artistic depictions of the cactus in ancient Peru.

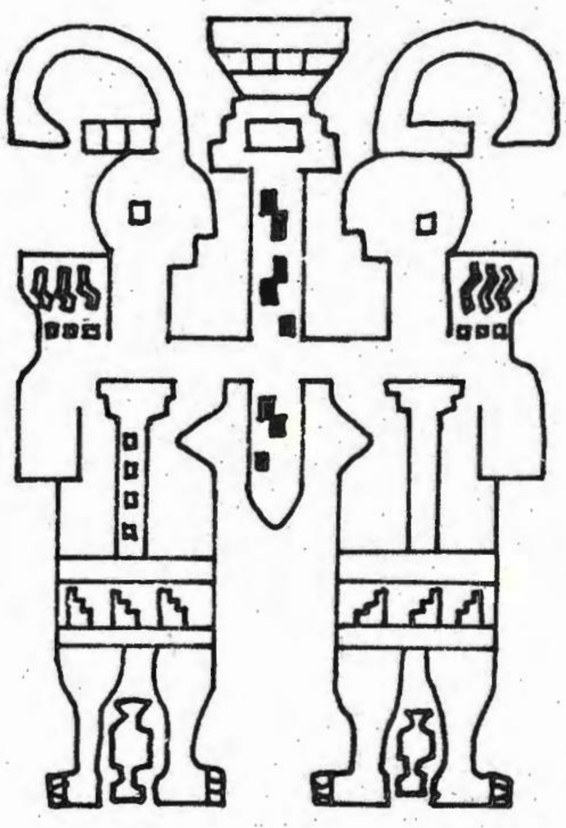
The theme of the cactus, and of trances and euphoria, leads us to another related theme which appears in Chimu textile design: the dance, of a ceremonial and ritual type. Paul and Solveig comment that, whether the objetive be ascent to a heavenly spher e or descent to the underworld, one arrives there through a trance indiced by dancing, by the monotonous rhythm of the

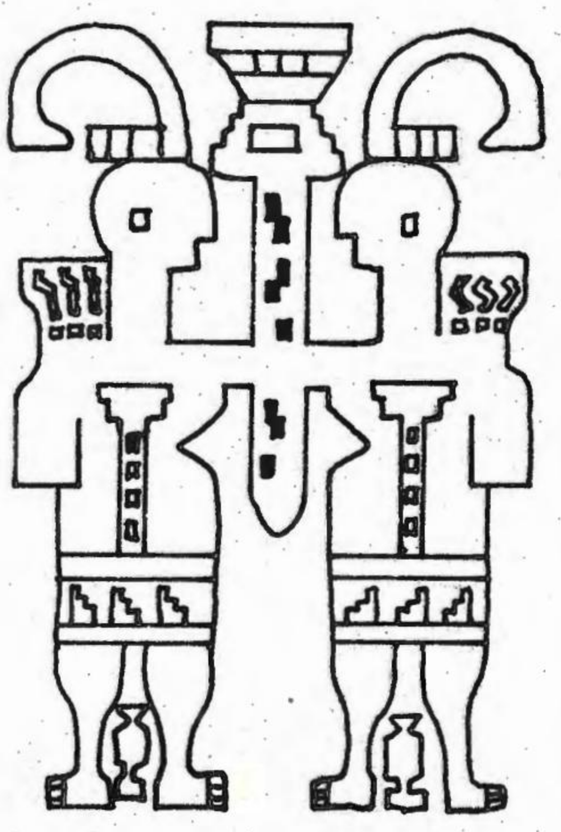
CHIMU.– Manto. Técnica: bordado en lana sobre algodón. Seis personajes frontales. 137 x 152 cms.

CHIMU. Mantle, cotton embroidered with wool, with six frontal personages. 137 x 152 cms.









visto, se usó la técnica de trama dominante, mediante la cual se comprime apretadamente la trama que ejerce presión contra la urdimbre. En el caso de Chimú esta técnica se diferencia de la cultura Chancay de dos maneras.

1. La trama en un tapiz Chimú es generalmente de torsión S y doblez Z, mientras que las de Chancay son usualmente de torsión Z y doblez S.

2. La trama en un tapiz Chimú ocasionalmente puede ser de tres dobleces en lugar de dos, mientras que la trama Chancay casi siempre posee sólo dos dobleces.

TRAMAS SUPLEMENTARIAS

Los usos de la técnica de tramas suplementarias son específicamente Chimú y no se encuentran en tejidos de la costa central. Según Rowe, "la técnica más común usada en superficies de diseño es la de intercalar la trama suplementaria sobre un número impar de urdimbre básica -5, 7, 9 y a veces más- después debajo de una urdimbre, o pareja de urdimbres, encima del mismo número impar; abajo de uno etc. En este momento se inserta en el tejido simple una trama básica, encima de una urdimbre y debajo de otra. La próxima trama complementaria se inserta del mismo modo que la primera salvo que se intercala la ubicación de los flotante (como se hace con una pared de ladrillos)."(30)

Dado que casi todo el hilo suplementario aparece en la parte frontal de la tela, se economiza hilo; así mismo se ahorra tiempo, si se usan largos "floats", hilos pesados y diseños grandes, cosa que ocurre en los tejidos Chimú de la época tardía.

MANEJO DE LA TRAMA PARA CREAR DISEÑOS EN TAPICES, Y EN EL ACABADO DE ESTOS.

En la creación del diseño y en el acabado

music, and by hallucinogens or other powerful intoxicants." (24)

TECHNICAL FACETS OF CHIMU TEXTILES

INTRODUCTION: AN ANALYTICAL ENIGMA

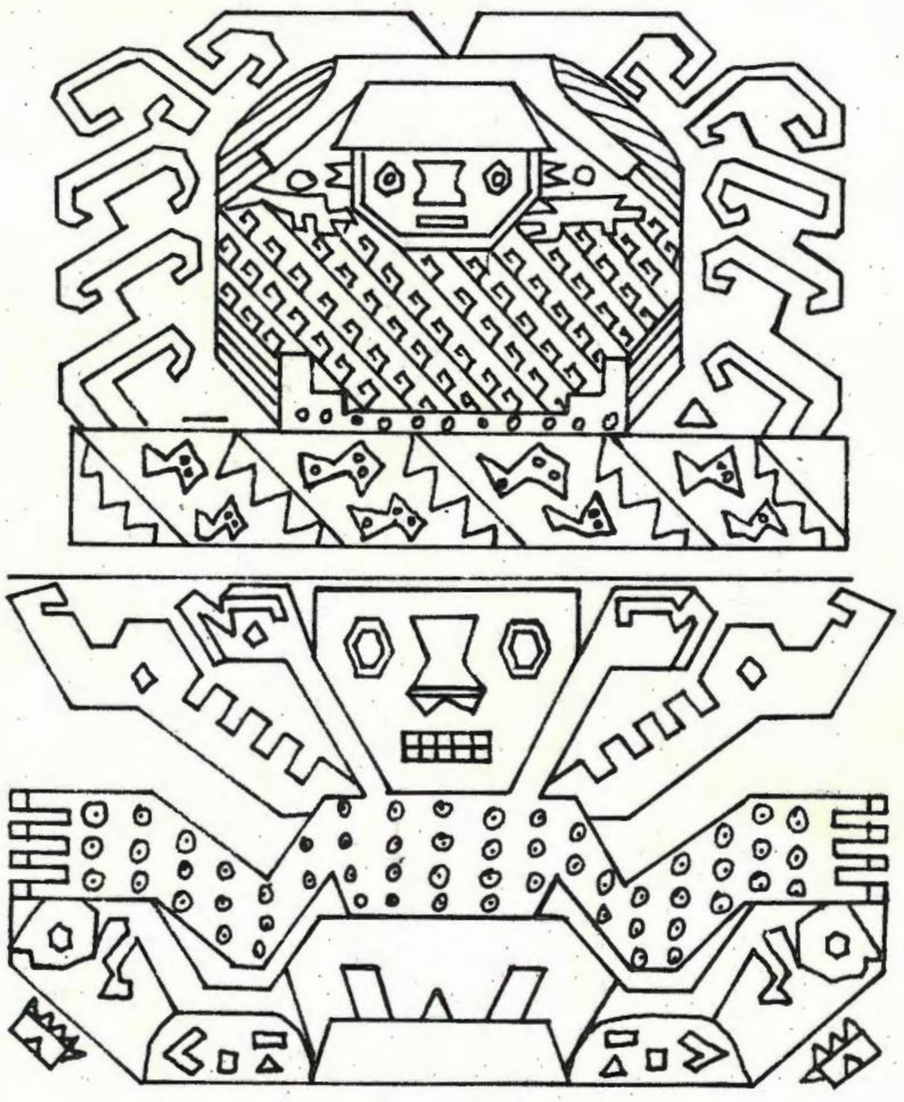
It is unlikely that there is another ancient Peruvian culture where technical characteristics play such a role of significance as they do in Chimu textiles. It is in large part as a result of these technical attributes that one can often not only identify a Chimu textile, but also establish an approximate date for its creation.

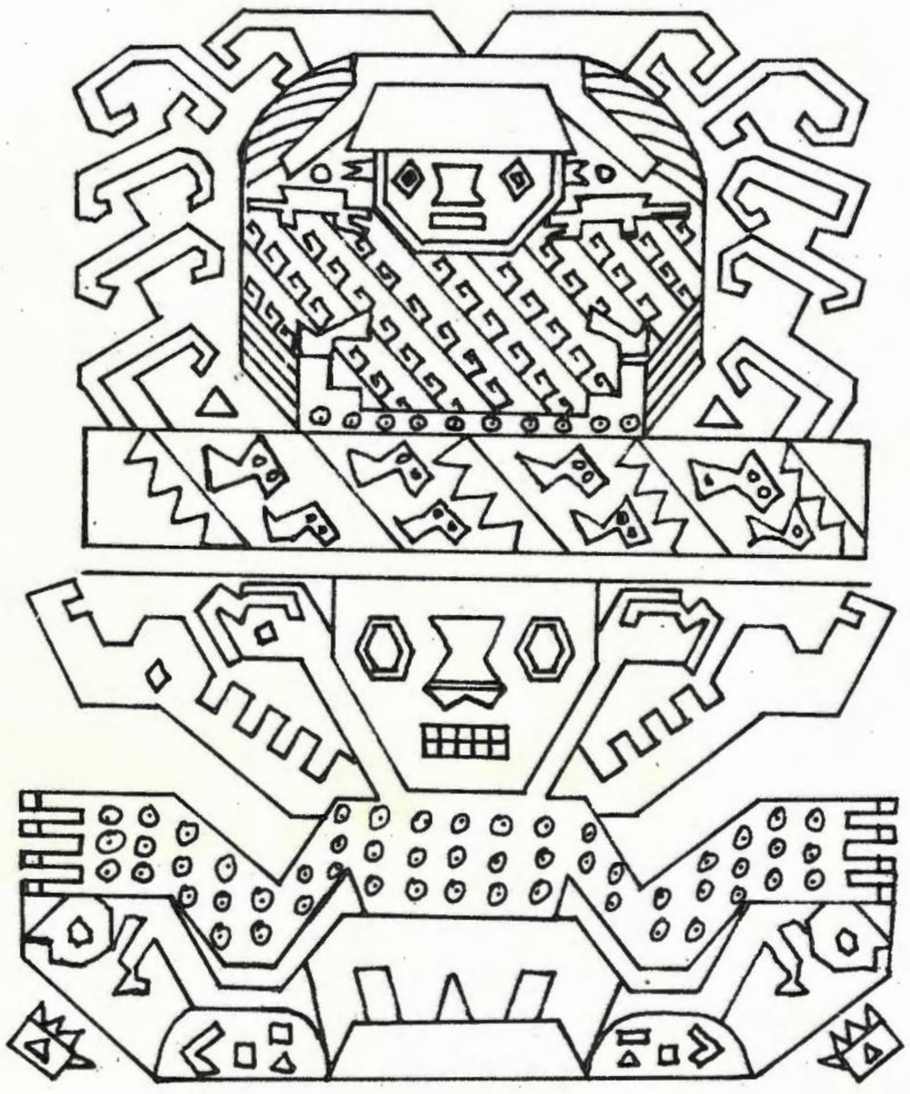
Technical terminology is frequently difficult for those people who are not archaeologists, museum curators or specialists in weaving, and although much excellent technical literature is available—indeed, it appears to have been that facet of ancient Peruvian textiles which has most interested archaeologists –its orientation has inevitably been towards a very limited public. It is for this reason that several publications in recent years, either dealing with textiles in general, or with one specific culture, have made an important contribution in clarifying many of the confusing terms and technical concepts. In the case of the Chimu culture, this clarification has been especially welcome because of the relevance of technical facets to historical and chronological considerations.

Numerous writers, archaeologists, and weaving specialists have discussed the technology of ancient Peruvian textiles: Wendell C. Bennett, Junius B. Bird, Jane P. Dwyer, Lawrence E. Dawson, Fausto Burgos and Maria Elena Catullo, Rosa Fung Pineda, Raoul d'Harcourt, Rafael

CHIMU.– Fragmento de pieza mayor. Técnica de tapiz. Plantas de maíz y dos personajes enfrentándose.

CHIMU. Segment, tapestry weave, with corn plants and two personages facing one another.





de un tapiz, se pueden subrayar dos diferencias entre un textil Chimú y uno de la costa central. Rowe describe así esta técnica de trama de tapiz no entrelazada: "En la creación del diseño para un tapiz se usan tramas de diferente color; cada una regresa al borde de la zona deseada, cada vuelta sucede alrededor de urdimbres adyacentes ocasionando la formación de una abertura en el caso de que el diseño cambie paralelo a las urdimbres.

En los tejidos Chimú, cualquiera de estas aberturas por largas que sean son normalmente cosidas en una hilera de puntadas envolventes, una vez acabado el tejido. En los tejidos de la costa central, opuestamente, se impiden estas aberturas porque ocasionan el tener que voltear de vez en cuando las tramas alrededor de una urdimbre común.

En lo concerniente al acabado de un tapiz Chimú, la trama asiduamente se deja correr al revés de la tela desde el final de una zona de diseño hasta el comienzo de otra del mismo color. Esta técnica contrasta con la de la costa central donde se acaban todas las terminaciones de las tramas al revés de la tela, para que ambos lados de la superficie textil posean la misma belleza.

CONCLUSION

La discusión anterior acerca de los tipos y usos de los tejidos, y de las facetas características de la estructura de la trama y urdimbre, ha permitido ilustrar una de las maneras de cómo identificar un tejido Chimú. Ahora podemos ir más adelante, y demostrar como ciertas características pueden proveer una indicación de la fecha cronológica del tejido. Tres casos nos servirán de ejemplos.

EL TEJIDO COMO INDICACION DE LAS FECHAS CRONOLOGICAS CHIMU

Larco Hoyle, William J. Conklin, M.D.C. Crawford, Irene Emery, Mary Elizabeth King, Lila M. O'Neale, Alfred Kroeber, Ann P. Rowe, John Howland Rowe, Alan R. Sawyer, Julio C. Tello and Eduard Versteylen are those who have perhaps most extensively published in the field. General works of special note are M.D.C. Crawford's early works on *Peruvian Textiles and Peruvian Fabrics,* Raoul d'Harcourt's pioneering *Textiles of Ancient Peru, and their Techniques* and Irene Emery's *The Primary Structures of Fabrics.*

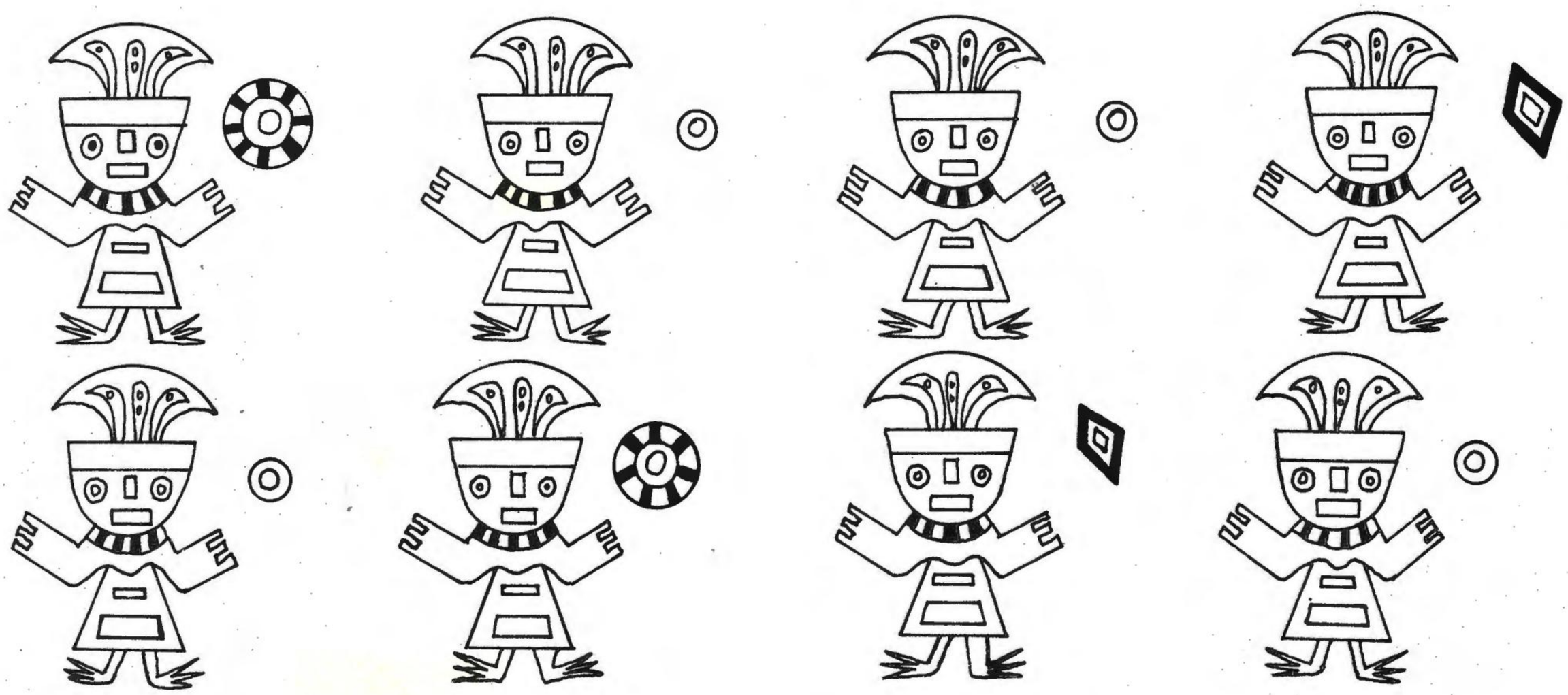
No one, however, had tackled the challenge of successfully identifying and isolating the technical characteristics of Chimu weaving. As a result a certain confusion was inevitable. For example, textiles excavated by Max Uhle on the north coast revealed technical characteristics which were clearly similar to other textiles found in the Chincha valley far to the south.

Luis Lumbreras summed up this situation by noting that "we are dealing with a period in which many textiles from a region like Trujillo can be confused with those of Chincha, and these in turn with those of the Chancay valley. Textiles with designs which make one think of motifs on northern walls are found on the central and south coasts; at the same time, textiles which one would consider Chimu are found to have come from the Chancay or Lima valleys." (25)

The problem was compounded by the fact that many Chimu textiles were not excavated by archeologists, but by informal sources who did not maintain accurate data regarding provenance. Other pieces found in the north coast desert sands had suffered damage, as had those of the Moche culture, from the plentiful saltpeter deposits in the

CHIMU.— Fragmentos de pieza mayor. Técnica tapiz. Personajes frontales sobre bases con decoración entrecrusada y enmarcados con un motivo de orlas.

CHIMU. Segments of a larger piece. Tapestry weave, frontal personages atop daïses and framed with a scroll motif.



CHIMU

Si queremos establecer la fecha en que fue realizado un tejido Chimú, y si carecemos de la información arqueológica correspondiente no podemos esperar gran ayuda en la iconografía. En el caso de Paracas, por ejemplo, o de las primeras épocas de Nasca, los tejidos nos brindan inequívocas guías visuales que sirven para indicarnos la cronología aproximada. Este no es el caso en la textilería Chimú.

Más bien, son dos hechos -ciertas facetas técnicas y cierto tipo de vestido- los que nos sirven como guía cronológica.

Hay que recordar que relativamente son pocos los tejidos Chimú que provienen del norte mismo: muchos habrían sido destruidos por lo que la arqueología sugiere que fue una gran inundación en la segunda mitad del siglo XV, y otros han sido víctimas de la fuerza corrosiva del salitre.

Además, muchos tejidos Chimú han sufrido serio deterioro a causa de la presencia de lo que probablemente fue un mordente de hierro usado para lograr el color negro. Así mismo, el algodón teñido de color nogal ha sufrido graves percances, de manera que el fondo color castaño sobre el cual se han bordado muchos diseños Chimú tiene tendencia a desintegrarse.

Para entender como fueron a parar los tejidos Chimú al valle de Chincha y como este hecho nos descifra las fechas de su creación, hay que vislumbrar lo que sucedió cuando los incas conquistaron la costa más o menos entre 1450 DC.

CONTINUACION DE LA TRADICION CHIMU DESPUES DE LA CONQUISTA INCA.

La tradición de la textilería Chimú continúa durante el sojuzgamiento inca, y es evidente que los incas guardaban respeto y admiración hacia los talentosos tejedores

ground. Thus, there were relatively few Chimu textiles with accurate provenance with the result that "until 1981 there were no reliable criteria for distinguishing Chimu textiles from other related styles."(26)

LAS AVISPAS

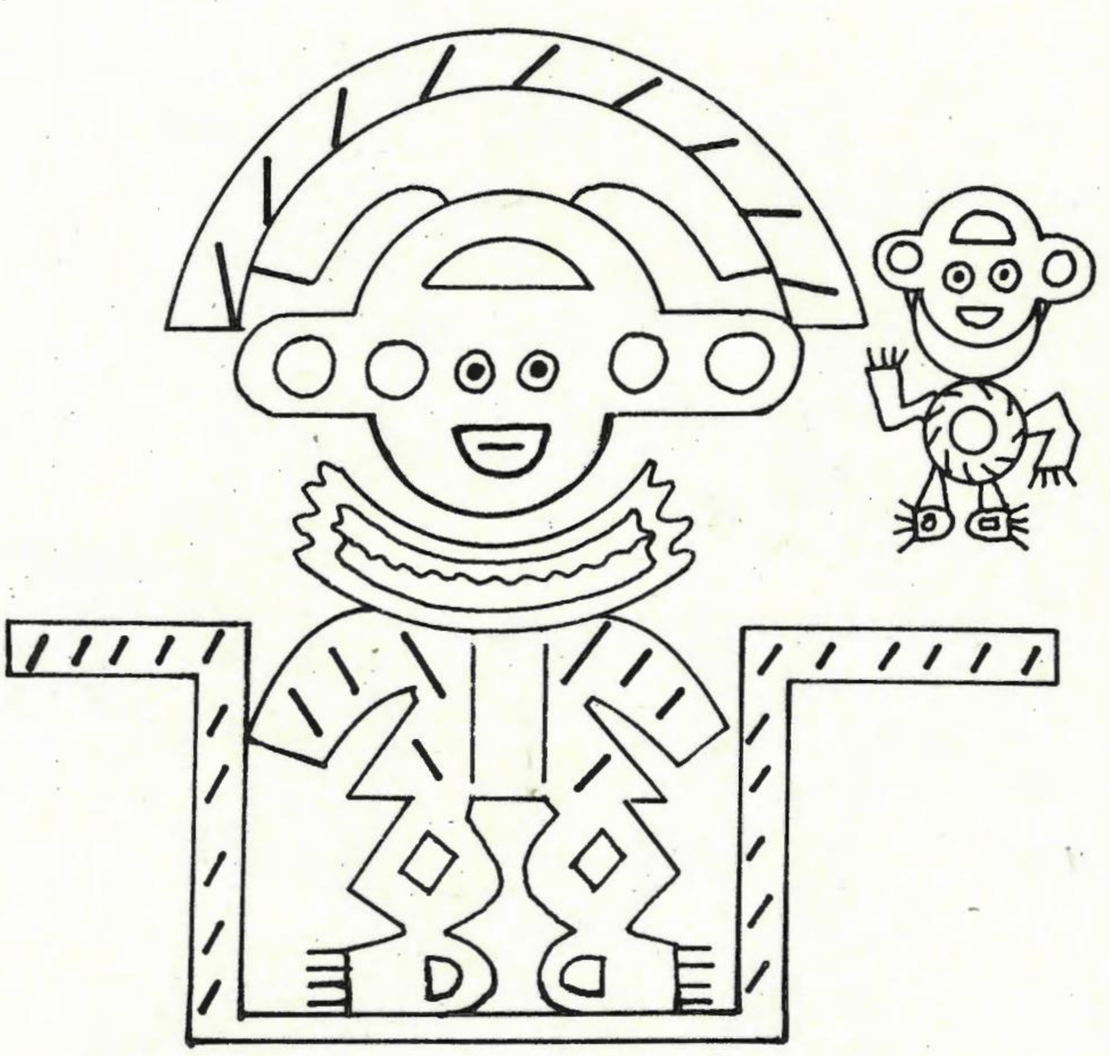
A breakthrough occurred in 1970 as a consequence of the excavations carried out by Thomas G. Pozorski under the auspices of the Chan Chan/Moche valley archaeological project. In the funerary platform by the name of Las Avispas, a group of textiles were found, many of them being folded up as though they might have represented independent offerings, rather than objects of clothing or accessories for funerary bundles. (27)

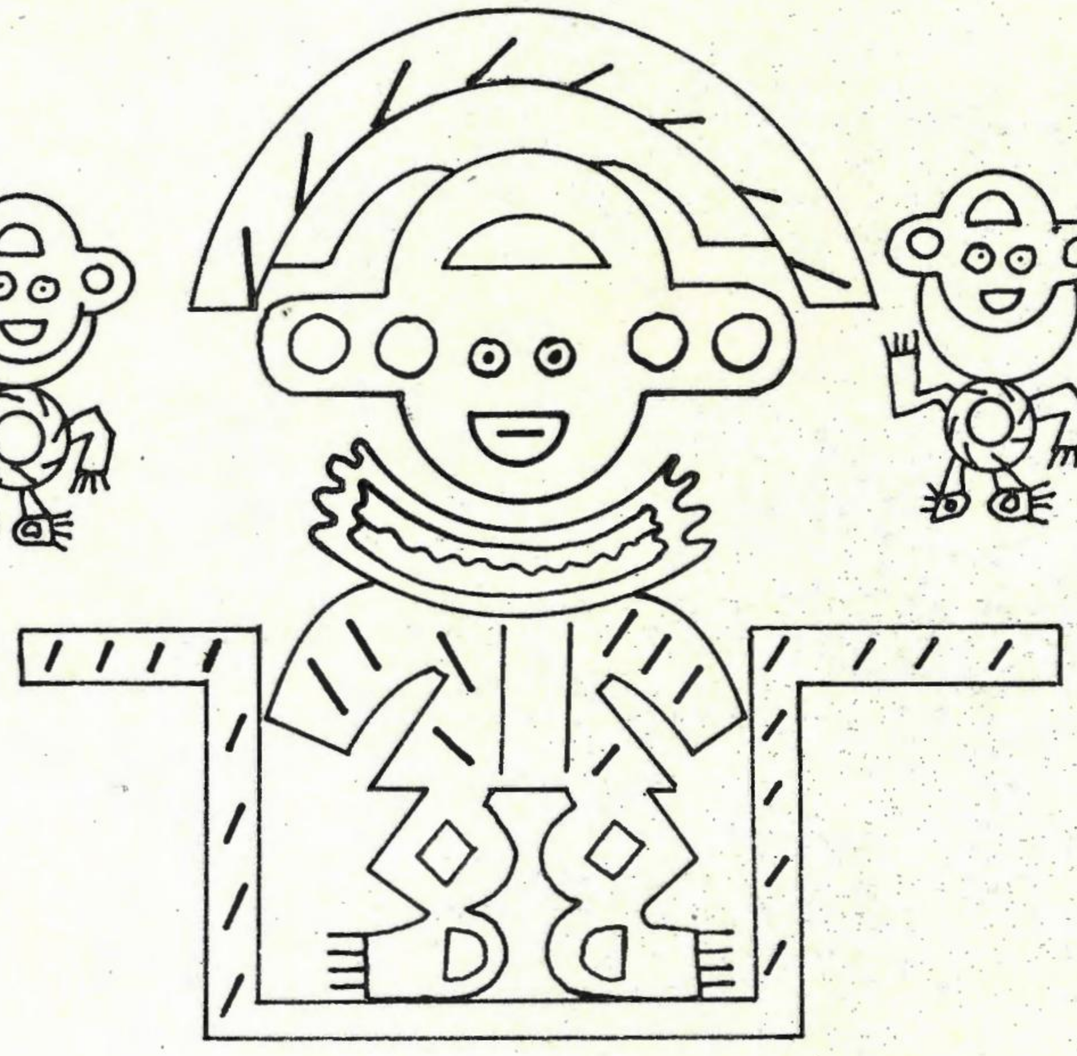
Subsequent technical analysis revealed a certain technical and structural similarity between these textiles and those excavated decades before by Max Uhle in Chan Chan and Cerro Blanco. The next step was reliably to categorize the outstanding technical facets of Chimu textiles. This was done in a major exhibition at the Textile Museum in Washington DC, in 1984. that was titled "Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor." In a brilliant catalogue which accompanied the exhibition, Ann P. Rowe, Curator of Textiles of the Western Hemisphere at the Textile Museum, clarified for the first time the norms and criteria of Chimu textile art. It is to her that we owe the following synthesis of the main technical facets of Chimu weaving —a synthesis which focuses upon the principal points, and simplifies much of the technical language for the benefit of the general reader.

Let us consider each of these characteristically Chimu weaving facets in turn:

CHIMU.- Detalle de manto. Pintado sobre algodón. Personajes frontales y elementos fitomorfos. Dimensiones del manto entero, 126 x 630 cms.

CHIMU. Detail of a mantle, with frontal figures and plant motifs painted on natural cotton. Dimensions of complete mantle, 126 x 630 cms.





avasallados, a tal punto, que hicieron uso extensivo de los tejidos Chimú en regiones no antes alcanzadas por el comercio Chimú. Aunque Pachacamac probablemente fuese el punto sureño de más tráfico comercial del pueblo Chimú, hay numerosas indicaciones arqueológicas que demuestran que durante la ocupación Inca se enterraron tejidos Chimú en zonas sureñas como Chincha hasta Yauca. En su tajante análisis Ann P. Rowe señala que "es probable que cualquier tejido Chimú proveniente de la costa sur sea atribuible a la ocupación inca, y probablemente a la época después de la reorganización del Imperio Inca en 1485 DC." (31)

Esta importante conclusión servirá para resolver nuestra incertidumbre acerca de la procedencia cultural de tejidos encontrados en la costa sur. Un típico ejemplo es un tejido con técnica de tapiz en el que predominan los colores rojo, naranja, amarillo, blanco y negro, y donde el tema es frecuentemente un personaje frontal cuyas extremidades inferiores y superiores se convierten en cabezas de ave, serpiente o llama.

TRES INDICACIONES

Pero, ¿cuál es la base didáctica, la evidencia empírica para vindicar esta conclusión? La primera indicación es la de asociaciones arqueológicas, cuando un tejido Chimú ha sido hallado junto a otros objetos definitivamente atribuibles a la ocupación inca. Por ejemplo, Max Uhle excavó una tumba en el valle de Ica donde halló tejidos Chimú junto a cerámicas que eran del estilo provincial Inca o de directa influencia Inca. (32)

La segunda clave para desentrañar el enigma de los tejidos Chimú en la costa sur está basada según el tipo de vestido de que se trate. Una vez más, fué Ann P. Rowe

PAIRED WARPS

It is worthwhile to recall Irene Emery's definition of warp and weft, as explained on page 74 of her classic work on *The Primary Structure of Fabrics:*

WARP: Essentially parallel elements that run longitudinally in a loom or fabric, crossed at more or less right angles and interworked by transverse elements.

WEFT: The tranverse elements in a fabric (generally parallel to each other and to the terminal edges or ends of the fabric) which cross and interwork with the warp elements at more or less right angles.

In noting that Chimu cotton textiles most commonly have paired warps and single wefts, Ann Rowe comments that this technical feature, probably "the most important and obvious way of identifying Chimu textiles", is "not found in central or south coast textiles, apart from those found by Uhle in Chincha." Its use extends to a wide range of differently structured textiles: "it is used", says Rowe, "not only for plain fabrics and fabrics that are plain except for bordering weft stripes, but also for fabrics with supplementary—weft decoration, or with painted decoration or with applied featherwork."

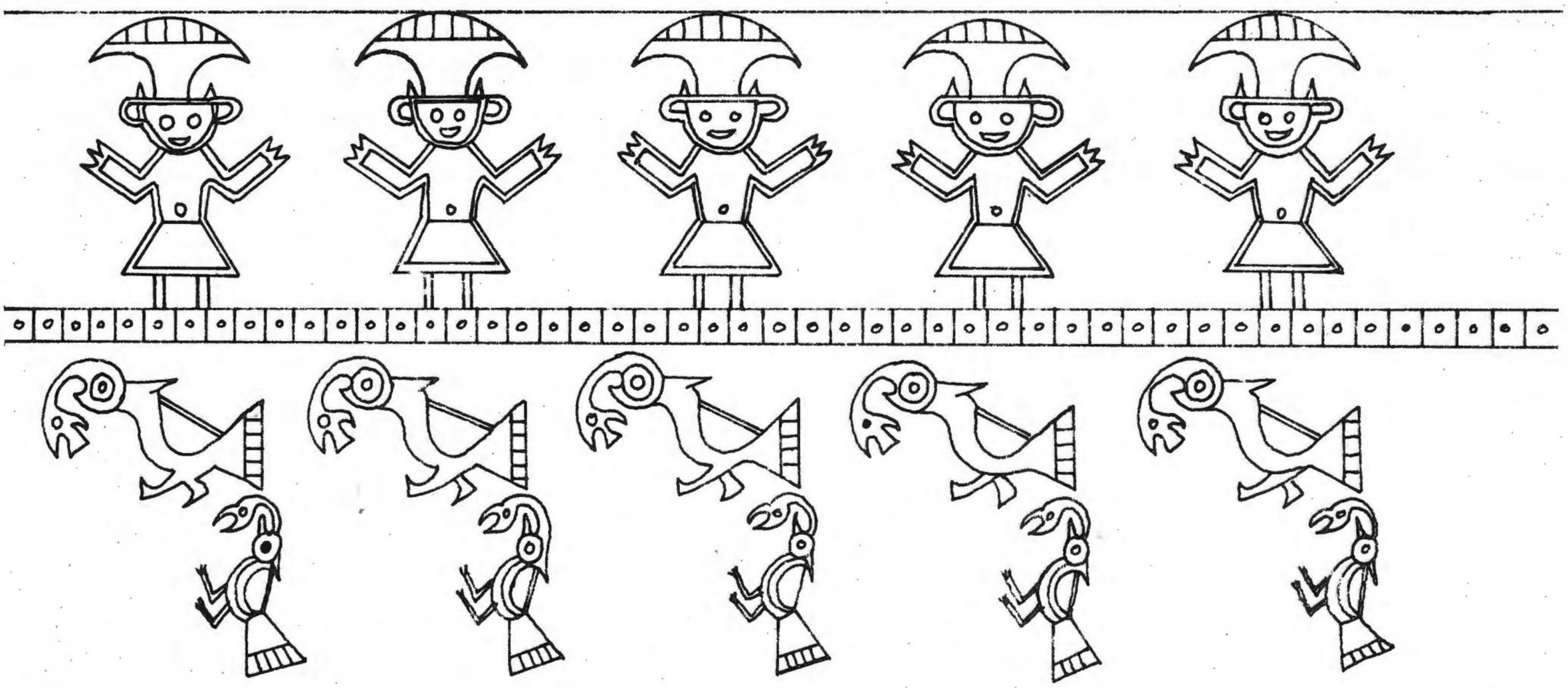
This does not exclude, that some Chimu textiles have single warps and wefts.

SINGLE PLY YARN

The yarns in Chimu textiles that are mainly made of cotton are "virtually all single yarns", says Rowe. This means that once the basic fibers have been twisted into yarn, or spun, the yarns are woven without further twisting. On the central and south coasts, however, two single yarns are twisted together, or plied, to give the yarn great-

CHIMU.— Detalle de manto. Pintado sobre algodón. Personaje sobre base en U. 50 x 48 cms.

CHIMU. Detail of a mantle, with a personage on a U-shaped base painted on natural cotton. 50 x 48 cms.



quien señaló que el largo de ciertos vestidos puede indicar una fecha de post-conquista Inca. En general las túnicas Chimú solamente llegan hasta la cintura, por el mero hecho de que fueron elaboradas para ser usadas con grandes taparrabos elegantemente decorados, y que representan una de las características sobresalientes de la textilería Chimú. Las túnicas Inca, por el contrario llegaban hasta la rodilla, el taparrabo en cambio, era insignificante en tamaño y diseño porque su función era la de ser usado como ropa interior. (33)

Una tercera manera de averiguar si un tejido con iconografía propiamente Chimú data de la ocupación Inca reside en la técnica específica empleada en el tapiz. Los chimús, observa Ann P. Rowe, favorecían la tapicería abierta (slit tapestry) como se ve en el tejido con figuras frontales y venados, mientras que los incas empleaban una técnica de tapicería entrelazada. En la tapicería entrelazada las tramas individuales se enlazan mutuamente entre las urdimbres mientras cambian de dirección en los bordes de las áreas de diseño; en la tapicería Kelim no lo hacen. (34)

Por consiguiente, si un tapiz posee temas iconográficos netamente Chimú, y si la técnica claramente es de tapicería entrelazada se trata de un tejido Chimú realizado después de 1450 DC.

III. LA TEXTILERIA CHIMU COMO ARTE

¿Qué es, lo que transforma una ilustración o decoración al nivel de "objeto de arte"? Han pasado casi cien años desde que el pintor francés Meurice Denis, y el escritor Albert Aurier, plantearon por primera vez la separación didáctica de una pintura anecdótica y de una que existe exclusivamente por sus propias cualidades intrínse-

er strength and evenness. "Chimu weavers tended to compensate for the relative thinness of their single yarns," says Rowe, "by twisting them to impart greater strength:"

The significant conclusion reached by Ann Rowe, and one important as an aid to identification, is that "if a textile is woven of plied cotton yarns, it is not Chimu."(28)

CAMELIDAE TWO–PLY YARNS

Just as cotton yarns tend to be single, those of camelidae fibers are always 2-ply. They are "always spun and plied with the same direction of twist, slanting up to the right, like the center of the letter Z, in the direction of spin, and like the center of the letter S in the direction of ply." Rowe further points out that the camelidae wool yarns found in central coast textiles are so similar to those from the north coast Chimu area that understandable confusion has resulted.

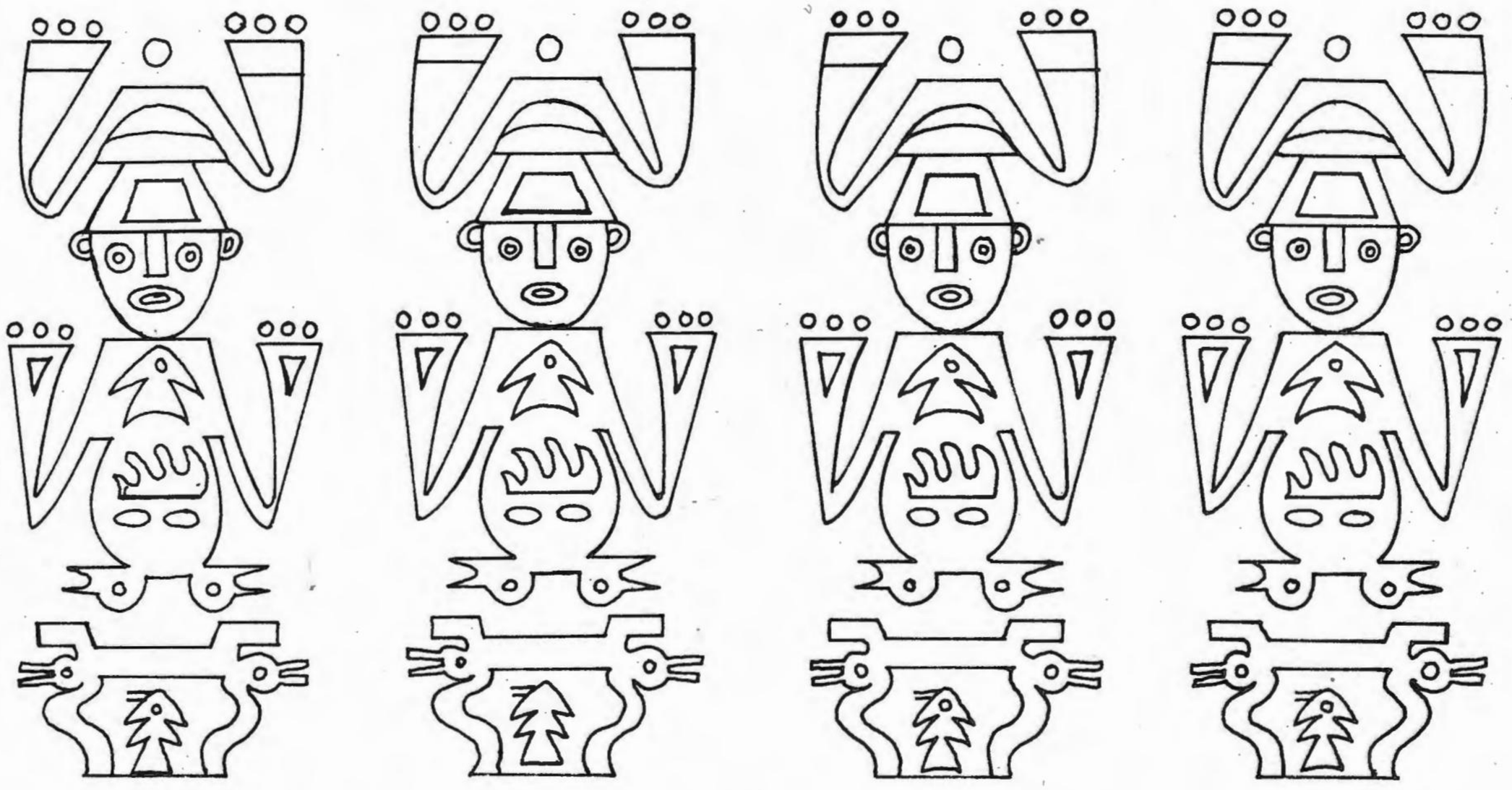
The explanation for this probably lies in the fact that wool yarns of the two most favored sources, the alpaca and vicuña, came from the highlands; they probably reached the coast through trade, and thus would have been found in a variety of areas. Rowe makes the interesting observation that camelidae fiber yarns "are used mainly for decorative purposes in Chimu textiles, and are very seldom found as warps." (29)

TAPESTRY: A VARIANT OF PLAIN WEAVE

Chimu tapestries use the "weft—faced" technique whereby a greater number of wefts than warps are so closely spaced together as a result of being "beaten down that the weft tends to cover up and hide the warp. This technique, when used in Chimu

CHIMU.— Detalle de manto: Pintado sobre algodón. Figuras antropomorfas y zoomorfas en escalonados en zig zag y en diagonal.

CHIMU. Detail of a painted cotton mantle, with anthropomorphic and zoomorphic figures depicted in diagonal step and zig-zag patterns.



cas. Exigieron ciertas normas: la organización del color, una estetización planificada y la exageración, atenuación y distorsión según los requisitos de la idea que el artista quiere expresar. (35)

Es probable que a Denis y a Aurier les hubiese fascinado el arte textil Chimú porque este arte concuerda con la filosofía de sus normas. Hay exageración, distorsión y lo que Robert Goldwater ha denominado "realismo intelectual" –la tendencia a aumentar el tamaño de ciertos elementos, por ejemplo la cabeza– para enfatizar su importancia sicológica y también estilizar formas y organizar meticulosamente el color.(36)

La "idea" domina: es decir, si lo que les interesa es un símbolo de adoración o respeto, lo representan de modo totémico, como una imagen de tamaño sobresaliente o en formas repetidas asociadas con la imagen en serie. Al tejedor no le interesaban las consideraciones clásicas y tradicionalistas que dominaron el arte en Europa hasta que ocurrieron los cambios radicales que comenzaron en 1870.

Denis y Aurier encarnaban estas nuevas ideas revolucionarias que eran la antítesis de actitudes tradicionales respecto al arte. Al contrario, Charles Wiener, quien fuera encomendado por el Emperador Napoleón III a una misión en el Perú, en los años 1870, habría adoptado una actitud hacia la que Denis y Aurier se rebelaban: la del hombre europeo, culto y educado según las costumbres de Grecia y Roma. Si bien Wiener, reprodujo numerosos ejemplares de la textilería Chimú en su libro *Perou et Bolivie* no sorprende que no la considerase como "arte". Los indios, comenta, "no tienen noción alguna de la perspectiva, de la sombra o de luz. Sus diseños tienen una sola dimensión y carecen totalmente de re-

weaving, is differentiated from that of the Chancay culture in two ways that are fully explained by Anne Rowe:

1. The weft in tapestry woven fabrics of the Chimu culture are generally S −spun and Z− plied, while in the central coast area centered around the Chancay valley tapestry warps are usually Z -spun and S-plied.

2. The weft in a Chimu tapestry woven fabric may sometimes be 3–ply, instead of 2–ply, while that of Chancay is almost always 2–ply.

SUPPLEMENTARY WEFTS

The various uses of the technique of supplementary wefts, Ann Rowe points out, are specifically Chimu and are not found in central coast textiles to the south of the kingdom of Chimor. According to Rowe: "The most common technique, used in design areas, is to float the supplementary weft over an odd number of ground warps, 5, 7, 9, or sometimes more, and then under one warp (or warp pair), then over the same odd number, under one, etc. Then a ground weft is inserted in plain weave, over one and under one warp. The next supplementary weft is inserted in the same way as the first except that the placement of the floats is offset from the first, as in brickwork." (30).

Rowe goes on to point out that since all the supplementary yarn appears on the front of the textile, thread is saved; the use of "long floats, heavy yarns and large designs" not only creates patterns of large images but also saves time.

CREATION OF PATTERN IN TAPESTRY WOVEN PIECES

CHIMU.— Borde con flecos. Técnica de tapiz. Figuras antropomorfas superpuestas. 120 x 16 cm.

CHIMU. Border segment with fringe, tapestry weave, with anthropomorphic figures. 120×16 cms.

lieve." (37)

A la vez, Wiener interpreta la geometrización y estilización (que hubiesen embelesado a Denis y Aurier) como consecuencia de dificultades y limitaciones técnicas inherentes a la textilería. Para él, "las dificultades técnicas impedían el libre desarrollo de la línea. La curva fue reemplazada por una línea cien veces rota, que sigue el ángulo de noventa grados. Es así como la cabeza se convierte en una pirámide escalonada, el ojo en un romboide, la nariz en triángulo y la boca en rectángulo." (38)

Descripción precisa y tajante: con estas palabras claves, Wiener ha dado de inmediato en la clave de la iconografía textil, elaborando lo que plausiblemente fue el primer análisis de diseño gráfico. Además, Wiener experimentaba una gran admiración por el color y el estilo pictórico de los tejidos peruanos.

Wiener turbose en lo que a colorido se refiere: "en la textilería, los tejidos muestran contrastes violentos y tonos directos, y la impresión estética goza del caracter "chatoyant" de los tapices orientales con su incomparable riqueza de tonalidades." (39) Le entusiasmó asimismo el efecto decorativo de los tejidos, que juzgó: "muy notable para cualquier criterio." Observó que cuando las dificultades materiales no obstruyeron la labor del artista, sus diseños asumen un agradable y elegante aspecto, como en los perdidos frescos de siluetas sobre las murallas de Paramonga."

Para Wiener, el criterio de la excelencia es la cualidad del realismo, (por ejemplo una nariz no puede ser un triángulo, sino que deberá ser representada en todos sus contornos, sombras, iluminación y volúmenes humanos). Wiener puede comentar incisivamente sobre las "abreviaciones" en

Tapestry, as Irene Emery has clearly explained, is in essence a variant of plain weave. When a weaver using the tapestry technique wishes to create designs and patterns, he or she uses differently colored wefts, which turn around and back at the edge of the planned color area. There is a significant difference in how this technique is used on the central coast, and on the north coast Chimu area.

In both areas, there is one common characteristic: the turn of the weft yarns occurs around adjacent warps so that where the design changes parallel to the warps a slit is formed. The difference, as Ann Rowe meticulously explains on page 27 of *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor,* occurs in the following manner: "In Chimu textiles, any such slits that are very long are usually sewn up with an overcasting stitch after the weaving is completed, while in central coast pieces, occasional dovetailing of wefts (turning them around a common warp) is the preferred method for preventing long slits." In addition, it is common in Chimu tapestry for the weft to be carried on the back of the fabric from the end of one design area to the beginning of another that is of the same color, while in central coast tapestry, usually all the weft ends are neatly finished off on the back so that both sides of the fabric are equally beautiful.

CONCLUSION

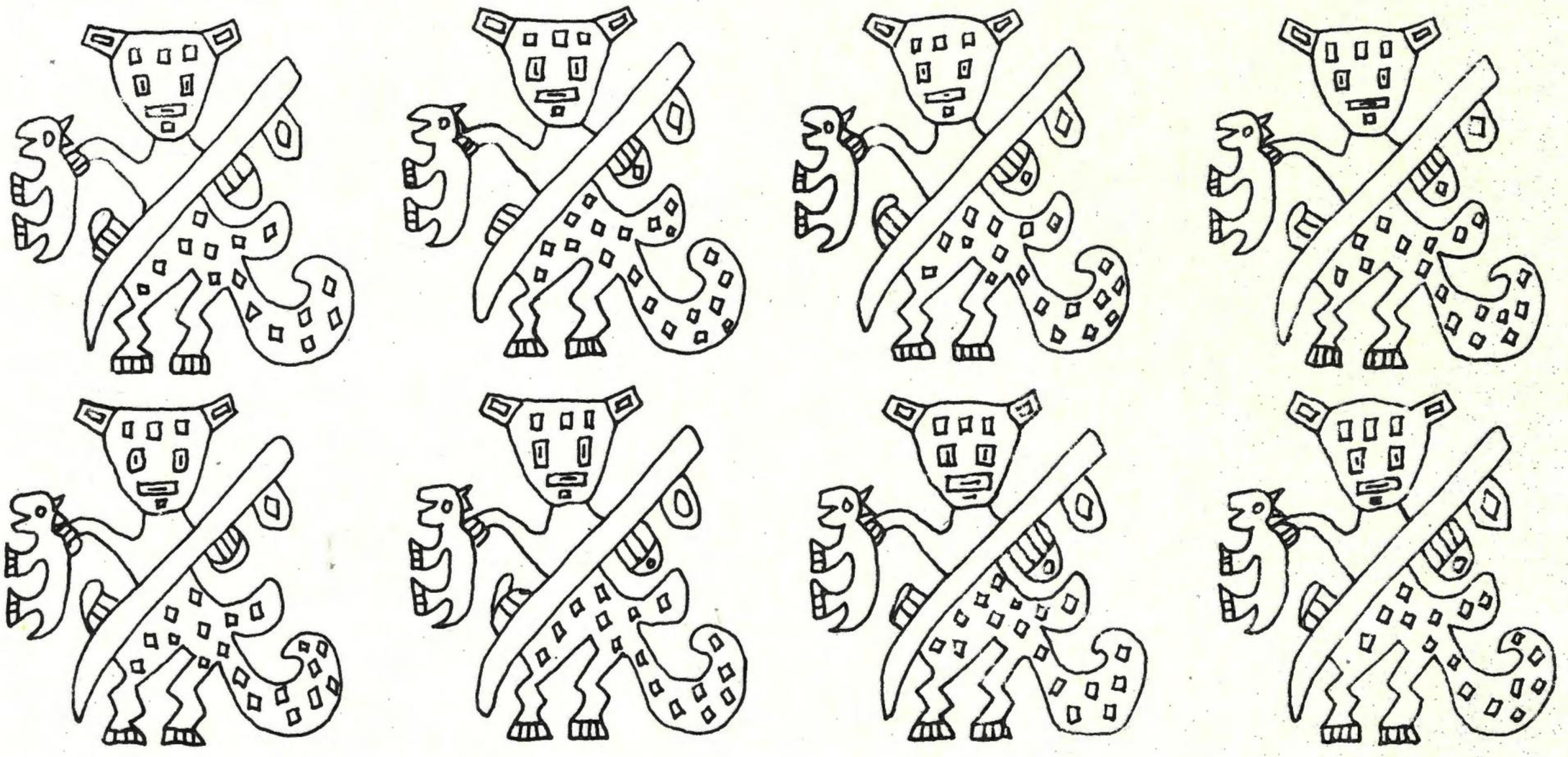
This very brief summary of the principal technical characteristics of the Chimu textile can be amplified, for the specialist who desires more detailed and comprehensive explanations, by thorough study of Ann Rowe's 1984 publication. These

CHIMU. — Detalle de pieza mayor. Técnica de tapiz. Figuras antropomorfas de perfil con gran atuendo y tocado.

CHIMU. — Paño Técnica Tapiz. Dos escenas de personajes sobre balsa, peces y aves alrededor.

CHIMU. Detail, tapestry weave; elaborately attired anthropomorphic figures with imposing head-dresses are shown in a profile stance.

CHIMU. Panel, tapestry weave, depicting figures on a totora-reed craft, with fishes and birds surrounding the principal motifs.



la iconografía textil -vale decir de la simplificación de un tema llevado a su formato elemental y básico– pero nunca llegó a considerarla como una "obra de arte."

Pero en el transcurso de un siglo las cosas han cambiado totalmente. Wiener escribía en 1880, antes de que los célebres artistas del siglo XX como Joan Miró, Paul Klee, Jean Dubuffet, Victor Brauner, Karel Appel y Jean Michel Basquiat reconociesen esta misma abreviación y simplificación. Estos artistas, por más que sean conocidos como intérpretes de diferentes "escuelas" o "movimientos" comparten ciertas características e intereses estilísticos.

En primer lugar, está la faceta que sugieren los diseños gráficos realizados por niños. Estos diseños elogiados por el pintor Kandinsky porque le parecían "una expresión intuitiva y directa de la esencia interior de las cosas", muestran trazos de caligrafía subjetiva, proporciones corporales deformadas o arbitrarias, y una falta de interés en la anatomía y perspectiva tradicional.

En segundo lugar, notamos también, una exageración y tensión en cuanto a los temas visuales -especialmente en el arte de Dubuffet y Miró- directa o indirectamente conectada con los enfermos mentales o dementes.

Finalmente, existe el elemento que en nuestra época llamamos "surrealismo" (algo que es frecuentemente inherente a los tejidos pintados de Chimú).

EL ARTE TEXTIL CHIMU Y SU PERSPECTIVA

La iconografía textil Chimú no es cerebral como la de Huari, ni compleja como la de los incas que estructuraban por medio del tocapu numerosos ideogramas. No encontramos en su temática a aquellos personajes "compuestos" -extrañas combinacio-

techniques provide the basis for identifying a Chimu textile; they can also contribute to establishing an approximate chronological date of provenance, as the following three examples illustrate.

THE TEXTILE AS AN INDICATION OF CHRONOLOGY IN THE CHIMU PERIOD

If we wish to establish the approximate date at which a Chimu textile was woven, the iconography *per se* is of relatively little assistance. The case is quite different in certain south coast textiles: in the case of Paracas–Nazca Transition textiles, specific design features, as Jane P. Dwyer has elucidated in various publications, provide indispensable visual aids to assessing time periods of their creation.

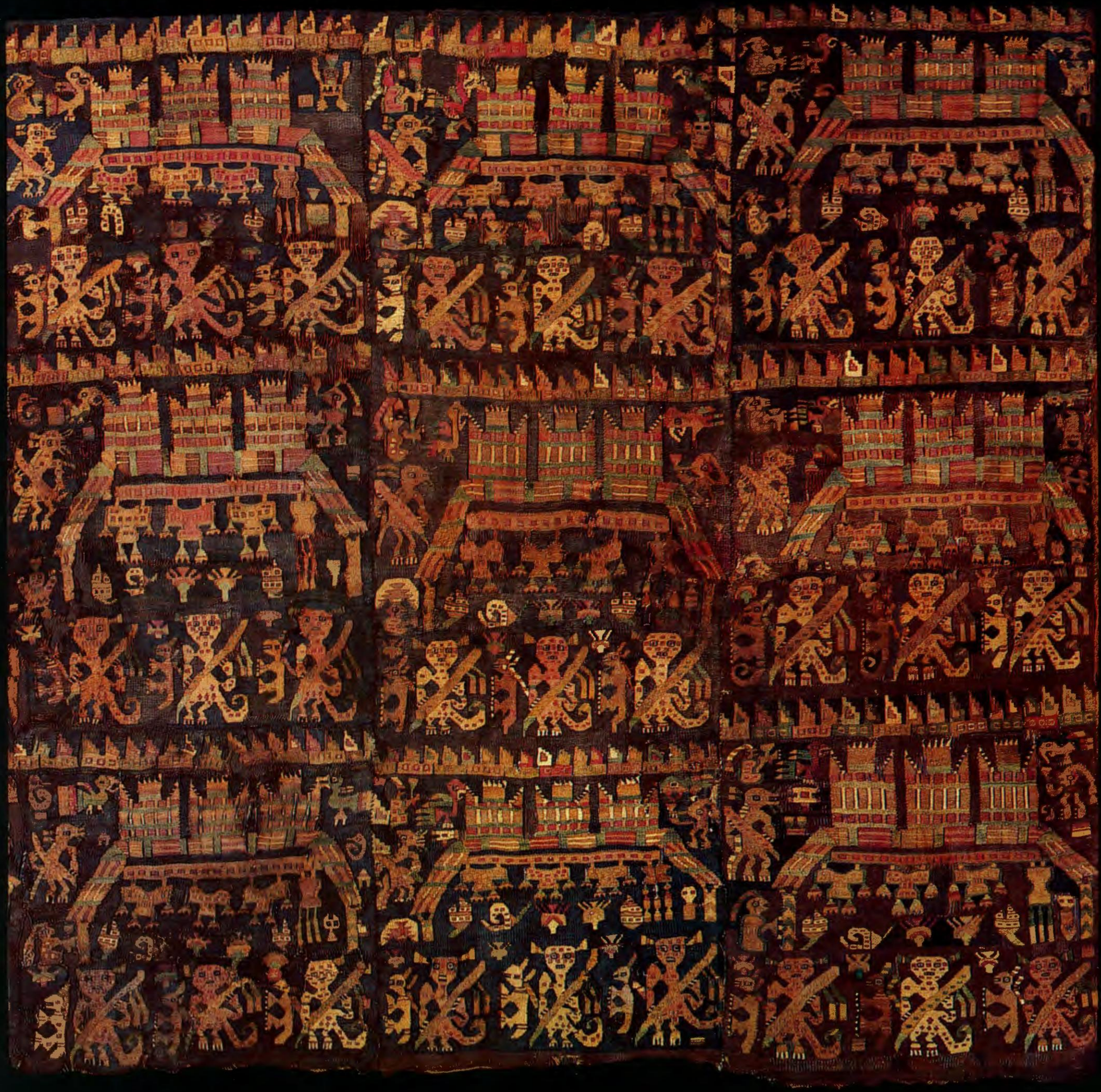
We do not in general encounter sufficient iconographic clues to indicate variation of a temporal nature in Chimu textiles. What do tend to serve as more reliable chronological guidelines are certain technical facets and also the use of specific types of clothing at given periods.

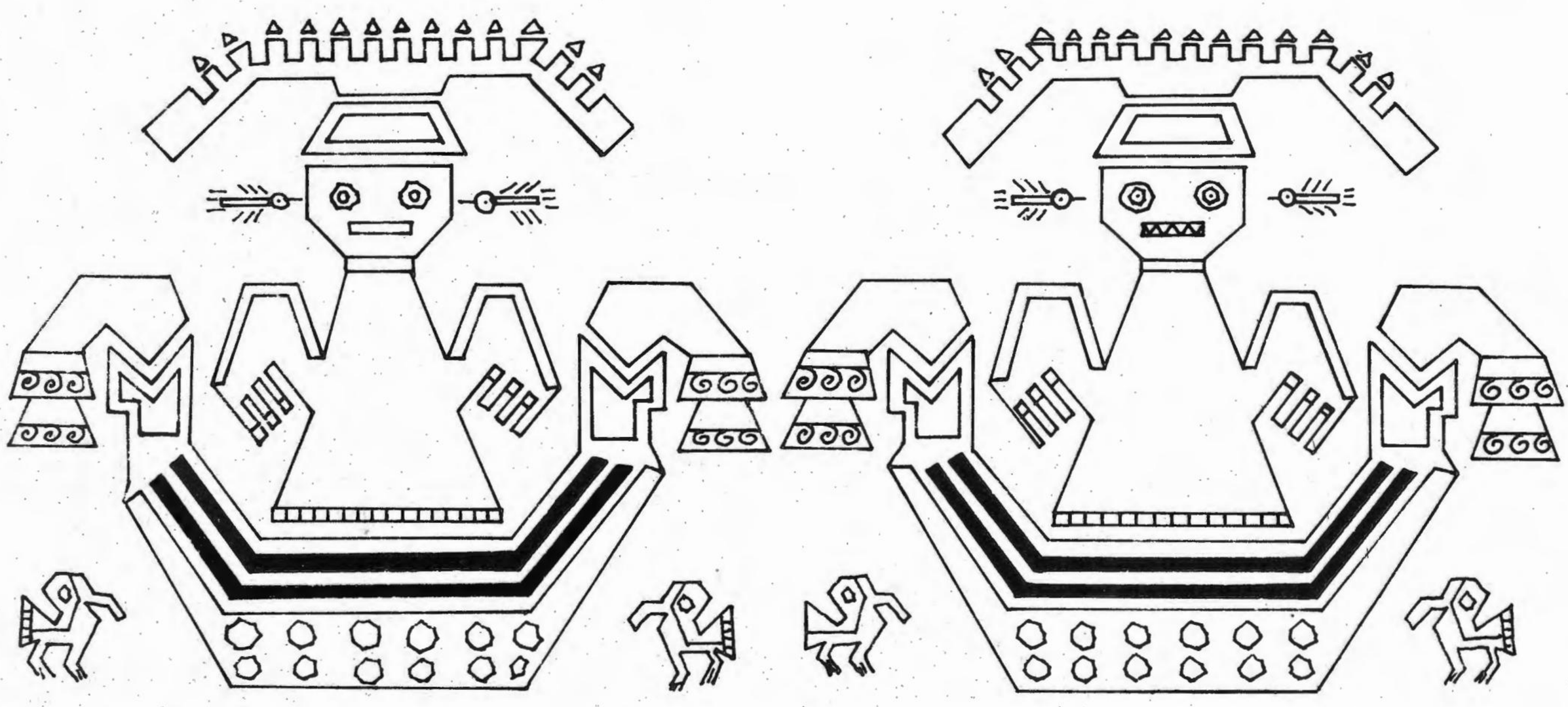
It should not be forgotten that the amount of Chimu textiles which have survived from the north coast is limited. Many were destroyed by what archeology suggests was a major inundation in the second half of the 15th century, and others have been victims of corrosive inroads of the saltpeter which is so prevalent in the area.

In addition, many Chimu textiles have suffered serious deterioration because of the presence of what was probably an iron mordant used to obtain the color black. In fact, dark colors in general have not tended to hold up well on the north coast. Over and over again, one sees textiles in which um-

CHIMU.– Manto Técnica de tapiz. Pieza profusamente decorada con motivos que pueden representar construcciones figuras, figuras antropomorfas y zoomorfas. 80 x 120 cms.

CHIMU. Mantle, tapestry weave, depicting structures which may be fortresses or temples surrounded by human and zoomorphic motifs. 80×120 cms.





nes de animal, ave y ser humano- que se lanzan en estáticos vuelos de fantasía sublime en los grandes mantos de Paracas. Tampoco hay, salvo en algunos casos, la opulencia de color que nos brindan los tejedores nasquenses.

Para resumir, el textil Chimú es directo y simple en su mensaje visual. No es un desafío intelectual.

Lo que sí logra, es conmovernos a causa de su monumentalidad que se manifiesta mediante colosales telas pintadas o de personajes o animales cuyas "imágenes sobresalientes" de perfil imponen su presencia por el mero hecho de dominar la superficie gráfica del tejido. También, a causa del tema simplificado, abreviado, reducido a lo fundamental: puede tratarse de un personaje que baila retratado con algunas líneas escuetas, una especie de silueta con los brazos extendidos como espantapájaros, para lograr una sencilla forma geométrica.

O, mejor dicho, nos emociona, porque toda representación gráfica debe poseer una calidad intangible de magia, algo que nos afecta, a veces sin que sepamos por qué y otras por qué está ligada a una visión que nos cautiva.

El arte de los niños nos deleita porque es puro; porque representa una visión nacida de la inocencia y del subconsciente. Los niños, dijo el pintor Kandinsky, construyen directamente del interior de sus percepciones, y de la expresión intuitiva de la escencia interior de las cosas

Nuestro siglo, el del sicoanálisis y de la sicología es diferente a aquel de la grandeza del ambiente imperial de Wiener. Como ha expresado el pintor francés Henri Matisse:

"Nacemos con la sensibilidad de una época dada de la civilización. Nosotros no somos dueños de lo que se produce, sino

ber is the dominant color literally crumbling in one's hands.

This is because cotton dyed with what local people call "nogalina" or "noguera"–a sort of walnut stain– does not "take" the color well.

So if we want to find the most plentiful Chimu textiles, and those in the best state of preservation, it is rather in the central and south coast areas that one has to look. In order to understand how and why Chimu textiles ended up on the south coast, and how their presence there is a chronological guidepost, we need to look at what happened when the Incas conquered the Pacific coastal area between approximately 1450 and 1460 AD.

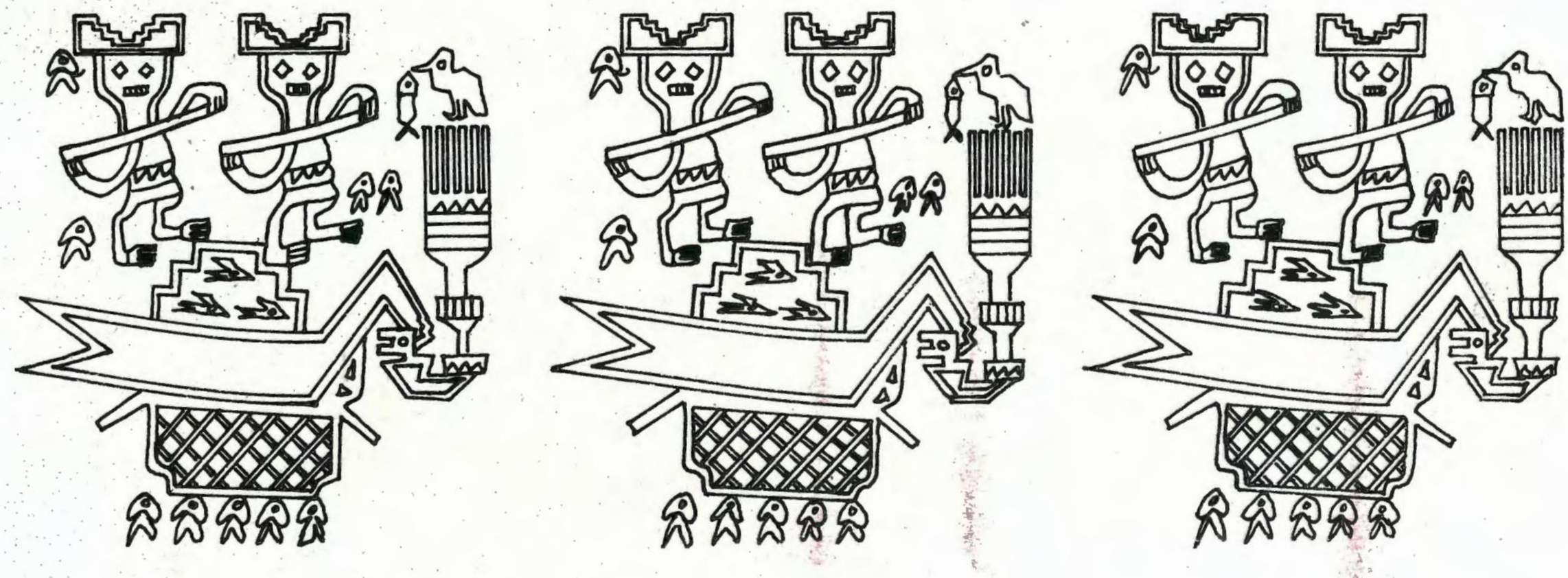
CONTINUATION OF THE CHIMU TRADITION AFTER THE INCA CONQUEST

Chimu weaving traditions appear to have continued relatively intact during the period of Inca hegemony on the coast. It would appear that the Incas showed a healthy respect for the weaving skills of their vassals, going as far as to make use of their textiles in areas hitherto not reached by Chimu weaving.

One way in which one can appreciate the continuation of Chimu weaving during the Inca period is through association of Chimu textiles with established Inca ritual sacrifices like the Capocha, in which small children were suffocated. The chroniclers document such events in detail, and discoveries on the coast have shown bodies of small children who were evidently victims of this rite dressed in small textiles which are clearly Chimu in structure, design and application of accessories —cotton shirts,

CHIMU.-Detalle de pieza mayor. Técnica de tapiz. Personaje frontal con alas sobre base en forma de balsa. Dimensiones del manto entero: 75 x 150 cms.

CHIMU. Detail, tapestry weave, frontal personage with wings, or bat-like claw appendages, above a "caballito" boat. Dimension of complete mantle, which contains six such figures: 75 x 150 cms.



que esto se impone sobre nosotros." (40)

Es por esto que cierta pintura de nuestro siglo, por más que se asemeje a la de la época Chimú, nace en un ambiente distinto y se inspira en fuentes disímiles.

CONCLUSION

Las silentes y polvorientas murallas de Chan-Chan nos acompañan como mudo testimonio de las glorias de épocas arcaicas. -El hombre a la búsqueda de tesoros, el tiempo inclemente y hasta el mismo campesino regando sus parcelas- todos, a su vez, han contribuído al desgaste de este monumento de tanta magnificencia. Percy Bysshe Shelley, muerto en 1822 a la temprana edad de 30 años, se dió cuenta de la vulnerabilidad del hombre, de lo efimero de sus más ambiciosas obras y monumentos, y así concluyó su poema Ozymandías:

"Look on my works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The loose and level sands stretch far away."

Si Chan-Chan ha sufrido cambios, víctimas de la fugacidad del tiempo, el área territorial Chimú ha variado poco desde la descripción dada hace más de 400 años por Cieza de León: "Todo es arenales y pedregales sequísimos y por ellos no se ve cosa viba ni nascida, hierba ni árbol, sino son algunos páxaros ir volando." (41)

Y en Huanchaco, a pocos kilómetros de la periferia de aquella gran necrópolis; aún se ven los caballitos de totora con pescadores montados en sus lomos partiendo del puerto al amanecer.

En la luz crepuscular, las siluetas de las murallas de Chan-Chan, esplendor de una época ya pasada, se levantan lúgubres, solitarias solemnes, macisas con el sol deslizándose bajo el horizonte. ¿Dónde están

for example, with feather and silver repoussé medallions.

Althrough Pachacamac was probably the most southern point reached by Chimu commercial activity, there are numerous archaeological indications which show that during the Inca occupation Chimu textiles were buried in areas as far south as Chincha and Yauca. In an incisive analysis, Ann Rowe points out that such examples as the presence of Chimu textiles in graves in the Ica valley, where provincial Inca and Inca—influenced ceramics were found, suggests that Chimu textiles excavated on the south coast are probably "datable to the Inca occupation period, probably specifically to the period after the reorganization of the Inca empire about 1485 AD." (31)

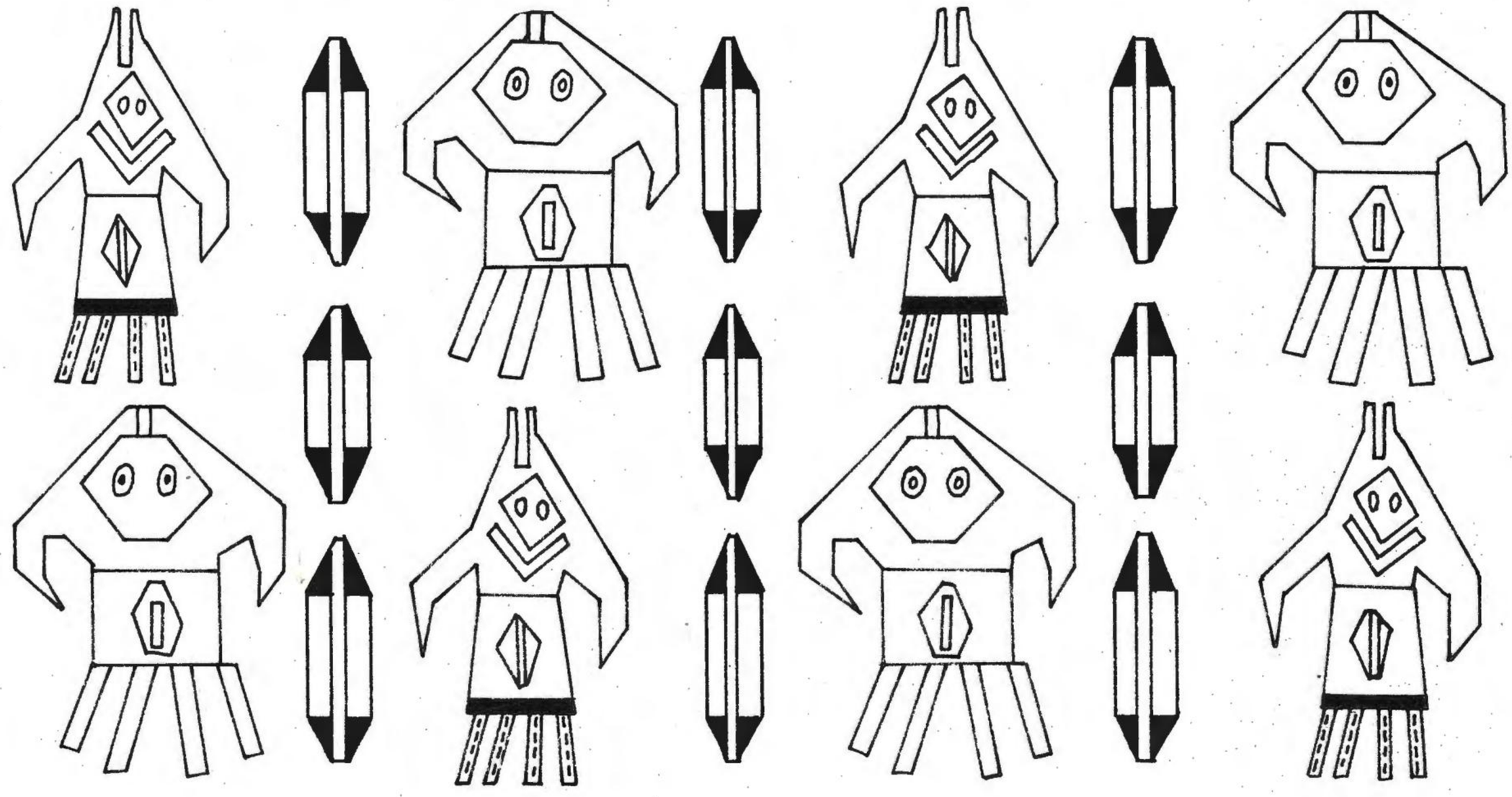
This sort of example highlights once again the indispensability of archaeological evidence. A Chimu textile from the south coast, by itself, may mean relatively little in a historical or chronological sense; however, its association with Inca or Chimu-Inca ceramics provides a new frame of reference. (32) An example of a Chimu textile with this sort of clear south coast provenance is illustrated in color on page 153, where one sees the traditional frontal personage in a somewhat different context: his hands and feet now terminate as zoomorphic heads of what may be birds, serpents or llamas.

THREE INDICATIONS OF CHRONOLOGICAL PROVENANCE

Archaeological evidence, then is the first significant didactic and empirical basis for assessing the approximate chronological origin of a Chimu textile which in the above mentioned case could be traced to the

CHIMU.- Paño, técnica de tapiz. Escena de gran movimiento, posiblemente de pesca con profusión de animales marinos. 42 x 15 cms.

CHIMU. Tapestry fragment depicting a possible fishing scene, with "caballito" boats and sea creatures. 42 x 15 cms.



aquellos personajes de la corte del rey, aquellos sacerdotes símbolos de poder teocrático, resplandecientes en sus reales vestiduras, ya sean dignatarios chimus o lambayecanos como Llaplichuli, Fonga y los demás? Anhelar una evocación de este magnífico esplendor es tan ilusorio como el personaje que desea para sí los vestidos celestiales, en el poema del gran poeta, irlandes W.B. Yeats. Todo lo que podemos permitirnos es contemplar lo que aún perdura del ilustre pasado del Reino Chimor: su grandiosa textilería y dejarnos llevar por las líneas del poeta irlandes como si fuera un recuerdo proustiano del mundo de siglos atrás:

¿No habrán experimentado estos líderes la misma lírica que captó tan elocuentemente W.B. Yeats en el siglo XX?

"De mi canción hice un vestido embellecido con adornos de viejas mitologías..." (42)

Las viejas mitologias Chimú y sus personificaciones han quedado suspendidas en épocas pretéritas. Pero en las vetustas ruinas de Chan-Chan podemos sentir la presencia evocativa de estas figuras míticas que inspiraron e impulsaron al tejedor Chimú a realizar sus obras más grandiosas.

Inca occupation period of the coast.

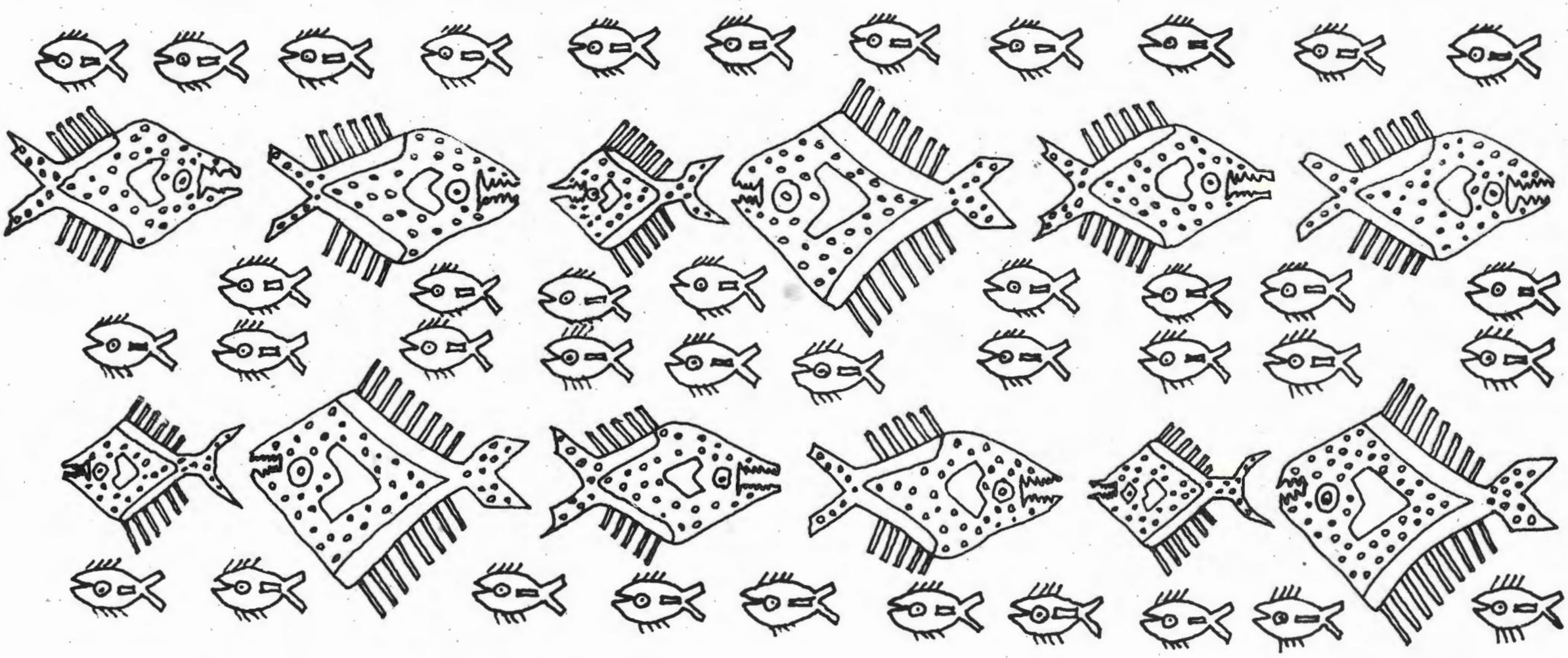
The second key resides in the type of clothing article that is found. Ann Rowe tells us that the length of certain vestments is an indication that such a Chimu textile was probably made in the period after the Inca conquest of the coast. In general, Chimu tunics generally reach only as far as the waist: that is to say, if one looks at a series of characteristic Chimu tapestry shirts, they often seem inordinately wide in relation to their dimensions from top to bottom. Such short tunics left ample space for the wearer to show off the often strikingly decorated taparrabo loincloths. Inca tunics, on the other hand, came down as far as the knees of the wearer; this meant that an elegant taparrabo would be largely superfluous, since it would not be seen but would merely serve as an article of underclothing. (33)

A third way of ascertaining if a textile with characteristically Chimu iconography dates from the Inca occupation period is to examine carefully the specific tapestry technique employed. The Chimus, observes Ann Rowe, favored slit tapestry, of the type that is clearly evident in the textile of the frontal personages and deer to which we have previously referred, The Incas, on the other hand, preferred the technique of interlocked tapestry weave, whereby "the individual wefts turn around each other between warps as they change direction on the edges of design areas, while in slit tapestry, they do not." (34)

Consequently, if a tapestry possesses iconographic characteristics that are unmistakably Chimu, and if the technique is interlocked tapestry weave, we are almost certainly dealing with a Chimu textile which dates to the post 1450 AD Inca

CHIMU.- Túnica con mangas. Técnica de tapiz. Franjas con decoración de plumas y aves. 100 x 60 cms.

CHIMU. Tunic with sleeves, tapestry weave, depicting bands containing feathers and birds. 100 x 60 cms.



occupation period.

CONCLUSION

Chimu weaving ofters singularly fascinating opportunities to co-relate technical and historical/chronological aspects; as such, it affirms its importance as a major indicator of cultural patterns and ideas in the north coast area during the Late Horizon period.

As one views archaeological objects of this type, from different continents and from different time periods, it is clear that some are significant primarily because of their historical significance. Others, however, possess an additional dimension: they are also great works of art, a fact which enhances their universal status. As we shall now see, this is clearly the case with Chimu textile art.

PART II: CHIMU WEAVING AS ART

What is it, one may ask, which transforms an illustration or decorative object into a "work of art?" Almost one hundred years have elapsed since the French painter Maurice Denis and the writer Albert Aurier drew a clear dividing line between the painting as anecdote, or descriptive element, and the painting as a work of art dependent only upon such intrinsic artistic norms as color, arrangement of the decorative surface, and exaggeration, attenuation and distortion of form according to the subjective *idea* that the artist wished to represent. (35)

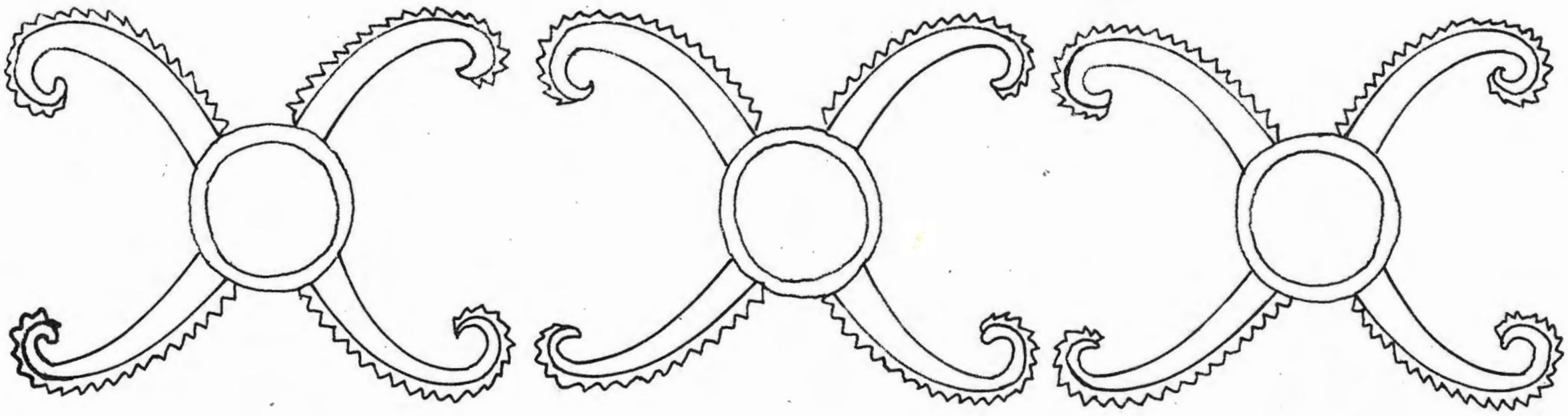
It is true Chimu textile art was largely anecdotal, and that there was probably little scope in the hierarchically structured and absolutist political structure for subjective displays of individuality by weaving artists. Nevertheless, Denis and Aurier would probably have been fascinated by certain Chimu textiles, whose compositions, designs and treatment of individual motifs frequently conform in an uncanny manner with their criteria of a work of art. One finds exaggeration, distortion and what the North American art critic Robert Goldwater has called "intellectual realism" – the tendency to (1) increase arbitrarily the size of certain anatomical components, such as the head, in order to emphasize its psychological importance, as well as to (2) outline forms with stark lines and subject them to pronounced stylization. (36)

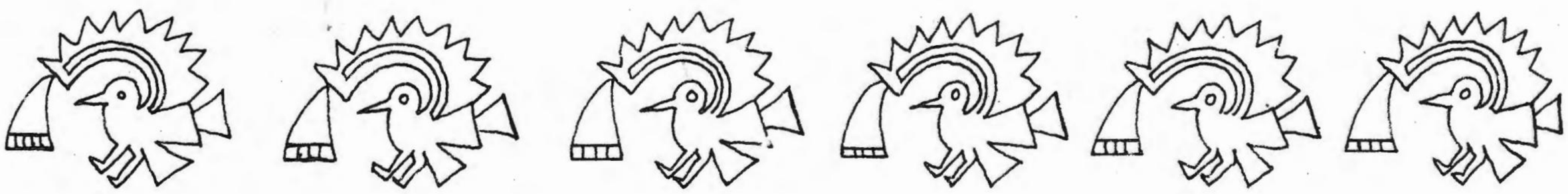
In Chimu textile art, the *idea* is dominant: that is to say, if what interests the weaver is a symbol of particular veneration, then that particular motif is portrayed in a totemic sense, either as a large dramatic image, as an image with inordinately large anatomical features of one type or another or as a theme that is repeated over and over again in the same composition in a serial imagery format. One has the impression that the ancient Peruvian weaver was really not interested in depicting his subject matter with the degree of classic realism which was generally abtained in the western world, at least until the late 19th century when Denis and Aurier were articulating their views.

The new and revolutionary artistic ideas of these two men were the direct antithesis of traditional attitudes, such as those of the celebrated French traveller Charles Wiener. Wiener went to Peru in the 1870's on an official mission for the French government, and spent considerable time

CHIMU.- Paño. Técnica bordado de lana sobre algodón. Representación muy rara de peces de diferentes tamaños. 112 x 135 cms.

CHIMU. Cushma, tapestry weave, exceptionally rare representation of stylized fish motifs, with borders containing zoomorphic heads and with ocher fringes 112 x 135 cms.





engaged in archeological excavations in the central coast area. The results of his sojourn in Peru and Bolivia are detailed in a remarkable book entitled. *Pérou et Bolivie* which is notable, not only for the first hand accounts of daily life, but also for the excellent illustrations: of a total of about 1100, almost 150 are directly related to textile, and the majority of them to those of the Chimu and Chancay cultures.

Wiener was a cultured, urbane and sophisticated European, educated in the classic tradition of Greece and Rome. In spite of reproducing many examples of ancient Peruvian architecture, ceramics, textile, wood and metal works and similar items, he never really considered them to be "art." The Indians of ancient Peru. he remarked, "have no idea of perspective, light and dark, or shadow. Their drawings have only one dimension, and are totally lacking in depth and perspective." (37)

At the same time, Wiener interprets the geometricization and stylization which are so characteristic of Chimu textiles - and which would undoubtedly hace intrigued Denis and Aurier - as a consequence of the technical restrictions imposed by weaving. For Wiener technical difficulties impeded free development of linear design. The curve was replaced by a line that appeared broken in one hundred places, and which conforms with 90 degree angles. Thus it is that the head is transformed into a pyramid made up of step designs, the eye into a rhomboid, the nose into a triangle and the mouth into a rectangle. (38)

Wiener's description is right on the mark: his was probably the first elaborated analysis of the graphic structure of coastal textiles, for although other authors discussed and illustrated ancient Peruvian textiles in 19 th century publications, no one devoted such detailed attention to the subject in the last century.

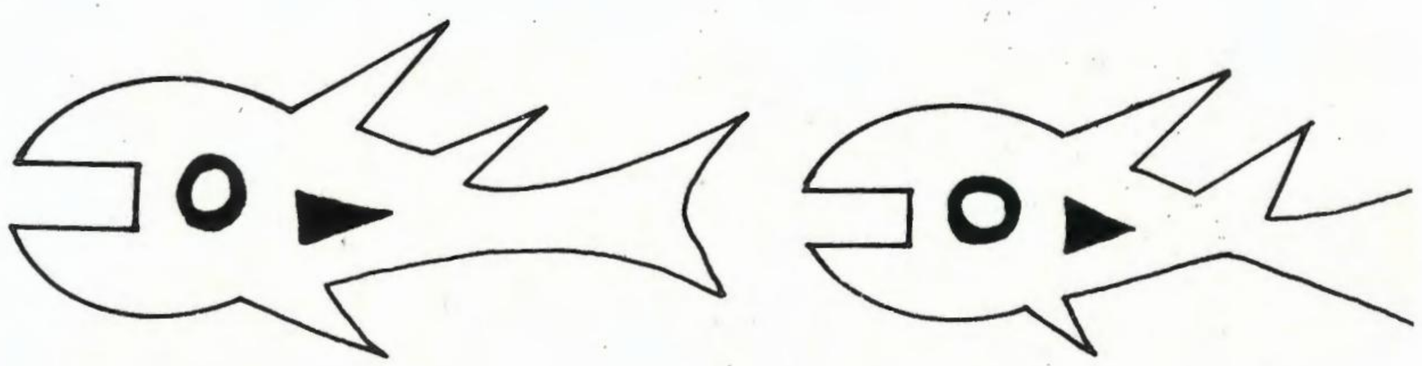
Although Wiener was not enthusiastic about the artistic merits of these textiles, he had a high regard for their color and pictorial style. "In their textiles", he writes, "one notices violent contrasts created by the use of pure colors, and the overall aesthetic impression is akin to that provided by the opulent color patterns of oriental carpets". (39) The overall decorative impact of ancient Peruvian weaving also enthused him, and he considered it to be "outstanding by any criterions." His observation was that when practical difficulties do not obstruct the weaver, his work assumes an "elegant and agreeble aspect, as in the now vanished frescos silhouetted on the walls of Paramonga."

For Wiener, realism was the criterion of excellence. For example, he felt that a nose, rather than being a triangle, should be represented with the conventional emphasis on line, volume, light, color and shade. He is able to comment incisively on the "abbreviations" which characterize textile iconography - that is to say, the simplification of a theme until it is reduced to its most elemental shape - yet he never viewed this as a work of art.

But Wiener was writing more than one hundred years ago. Things have changed dramatically since then, and in the last decades a multitude of highly talented artists have made abbreviation and simplification one of the bases for their art, Joan Miró, Paul Klee, Jean Dubuffet, Victor Brauner, Karel Appel and Jean Michel Basquiat are some of the most salient figures, whose graphic style bears often uncanny resemblance to the art of ancient Peruvian weavers.

CHIMU.- Paño. Pintado sobre algodón. Representación de estrella de mar. 100 x 175 cms.

CHIMU. Cotton panel painted with central starfish motif. 100 x 175 cms.



Many of these artists have derived their inspiration from children's art, and from the drawings of the mentally ill: people who strip off the superfluous and lay bare the essence of their suject matter. Other artists, to whom the attributions of "expressionist" has been accorded, resort to notable distortions and exaggerations to create subject matter which echoes their individual subjective emotions, or *Angst*. This tendency, as well as that we have come to call in our century "surrealist" art, manifests itself in Chimu textile most notably in the painted textiles. The artist seems on occasions to escape from the generally structured philosophical and iconographic confines of his or her composition to indulge momentarily in flights of magical fantasy that are rendered with spontaneous lines sketched with unerring certainty on to unprimed natural cotton.

CHIMU TEXTILE ART IN PERSPECTIVE

Chimu textile iconography is not cerebral, as is that of Huari; nor is it complex, like Inca design which is largely structured on the basis of "tocapus" containing numerous ideograms. One does not find in Chimu figurative imagery those highly complicated "syncretic" or "composite" personages which combine anthropomorphic and zoomorphic attributes in the great mantles of the Paracas and Paracas-Nazca transition period. Nor is there that splendor of blazing color, except in some cases, that we find in south coast Nazca weaving.

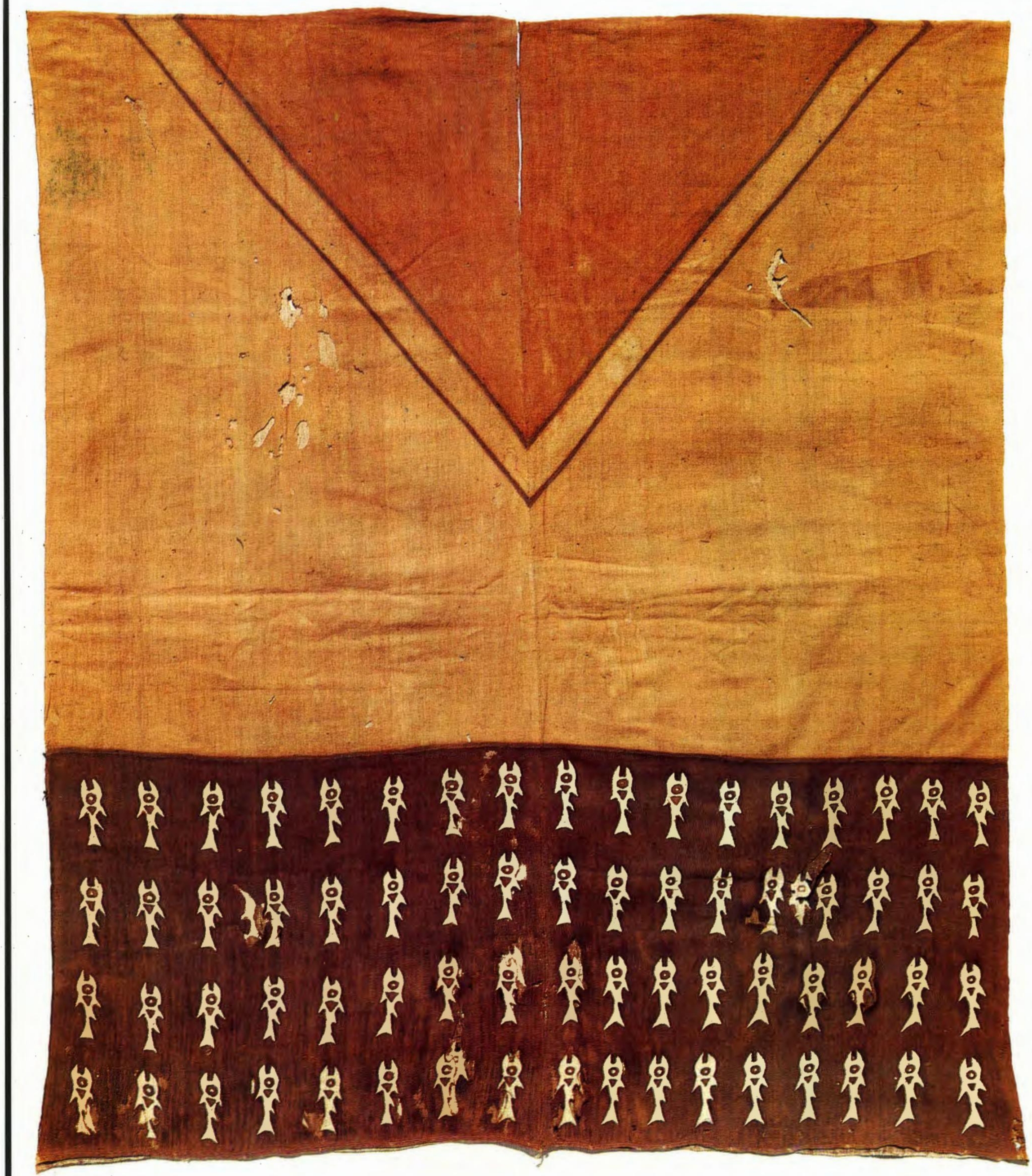
Chimu weavers prefer relatively subdued colors: blues, greens, purples, magentas - these and other exotic hues are rare. More common to the Chimu weaver's color or palette are combinations of red ochre, black and white. with strotions of umber and sienna. The feathers, evidently are as exotic in their plumage as those of other culture

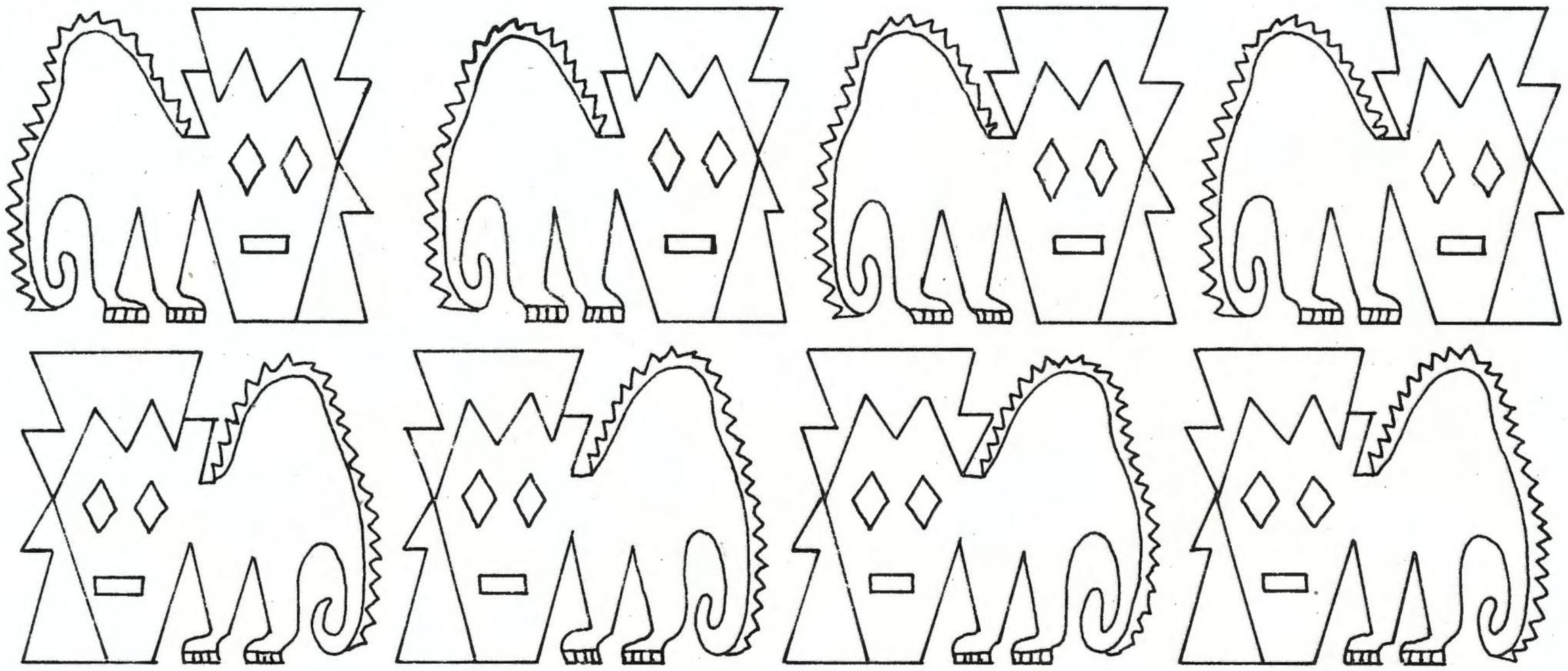
In summary, Chimu weaving and simple in its visual message. C not expect to encounter an int challenge in the design, althoug pretation of such enigmatic perso the frontal figure and the Moon constitute a continual stimulus imagination.

What this art does offer is a certa umental quality manifested thro immense painted textiles to which referred earlier. Large images also i dramatic presence. especially wh are reduced to an abbreviated or d format, and when they dominate the surface composition. Many of ures display a certain whimsical qu guises of dancers or captivating pe ties with arms stretched wide like crow.

Many of these themes arouse a type of emotion, at times intangible ficult to define, and at others clearly table to the purity and almost child sion with which the Chimu artist s contemplate the universe. Childr enchants us to a large degree becau innocence; children, said the paint dinsky, construct their compositi rectly from their interior perceptio from the intuitive expression of the essence of things.

Our century, that of psychoanaly psychology, is a very different one fr in which Charles Wiener lived. It French painter Henri Matisse remarked that "we are born w





sensibility of a given epoch of civilization. We are not masters of what is produced; it is imposed upon of us." (40)

It is for this reason that so much of the painting of our century, however similar it may appear superficially to the art of the Chimus, has been born in and inspired by different ideals, attitudes and environments.

PART III: CONCLUSION

The silent, crumbling walls of Chan Chan evoke the glory of long ago. The treasure hunter, the inclement weather and even the local farmer irrigating his crops on its outskirts, have all in turn contributed to the decay of this great architectural monument of so much magnificence. The English romantic poet Percy Bysshe Shelley, dead in 1822 at the early age of thirty, grasped only too well the ineffable vulnerability of man, and the transience of even his most ambitious projects. Chan Chan is like Ozymandias, of whom Shelley wrote:

"Look on my works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The loose and level sands stretch far away."

If the man-made structures of Chan Chan have been subjected through time to numerous changes, the territorial area of the once great kingdom of Chimor has varied little since Pedro de Cieza de Leon described it 400 years ago. "It is all sand dunes and stony ground", he wrote, "so dry that you see no living thing, not even grass or trees, except for an occasional bird in flight." (41)

Over in the little fishing port of Huanchaco, a few kilometers away from the peripher of that great burial center, the fishermen can still be seen cresting the waves in their elongated totora craft; one watches them, just as did the Chimu who captured their activities in tapestries and evocatively painted fabrics.

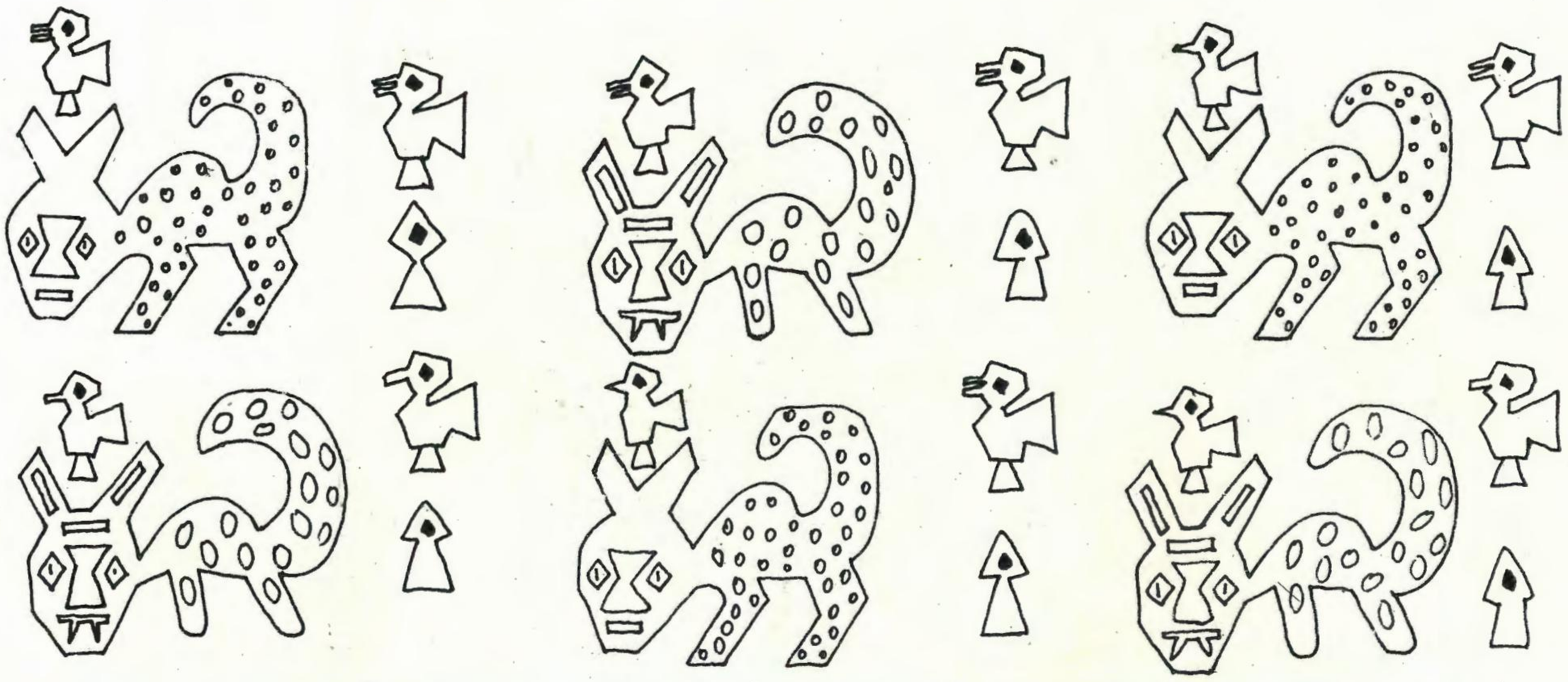
In the crepuscular light of evening. those monumental walls of Chan Chan, mute testimony to the splendor of a bygone age, tower in almost mournful solitude, their massive silhouettes looming against a great orange sun slipping below the horizon. Where are they all now, those personages from the courts of the Chimu king Tacaynamo or the Lambayeque ruler Naymlap, those colorful court attendants like Fonga and the others? To evoke this splendid past is as illusory as the goal of the man in Yeats' poem who wanted to make a song of his coat, and then embellish it with old mythologies. (42) All that we can do is to contemplate with awe the superb forms of artistic expression of the kingdom of Chimor, and especially its magnificent weaving

So it is that ancient Chimu history, its events and its real and mythological personages, have all gone. But in the ruins of Chan Chan one cannot help but feel the presence of that pageant of historical opulence and religious majesty which inspired the Chimu weaver to feats of grandiose eloquence.

James W. Reid

CHIMU.— Unku. Técnica de tapiz. Felinos estilizados superpuestos y en bandas verticales. 158 x 70 cms. 175 x 158 cms.

CHIMU. "Unku," tapestry weave, with motifs of stylized felines in vertical band configuration. 175 x 158 cms.



CHIMU.— Taparrabo en forma escalonada, tapiz tipo Kelim con típicas figuras frontales.
97 cms. x 60 cms.

CHIMU.– Manto. Técnica, figuras de felinos en cuadros formando damero. Bordes con decoración en diagonal. 125 x 138 cms.

CHIMU. Stepped triangular taparrabo, slit tapestry, with characteristic designs of frontal anthropomorphic figures. 97 x 60 cms.

CHIMU. Mantle, tapestry weave, with feline figures in squares forming a checker–board composition and with borders decorated with diagonal motifs. 130×99 cms.

CHIMU.— Paño. Técnica de tapiz. Cuatro figuras de felinos muy estilizadas y terminando la cola en figuras zoomorfas. 89 x 42 cms.

CHIMU.— Fragmento de pieza mayor. Técnica de tapiz. Personaje frontal entrelazado con figuras zoomorfas.

CHIMU. Panel, tapestry weave. Four highly stylized felines whose tail ends in zoomorphic figures. 89×42 cms.

CHIMU. Tapestry segments, depicting a frontal personage combined with zoomorphic figures. He appears behind a llama covered with a blanket (costal) decorated with geometric motifs.

CHIMU.- Fragmento de manto (colcha) bordado sobre algodón. Representación de dos figuras zoomorfas de aspecto mítico - posiblemente "dragones" llevando cabezas de trofeo invertidas. 60 x 150 cms.

CHIMU.- Detalle de manto. Técnica: bordado de lana sobre algodón. Representación de felino rampante

CHIMU.– Túnica con mangas. Técnica de tapiz. Personaje central acosado por dos aves. 80 x 56 cms.

CHIMU.– Detalle de túnica de algodón. Figuras zoomorfas estilizadas.

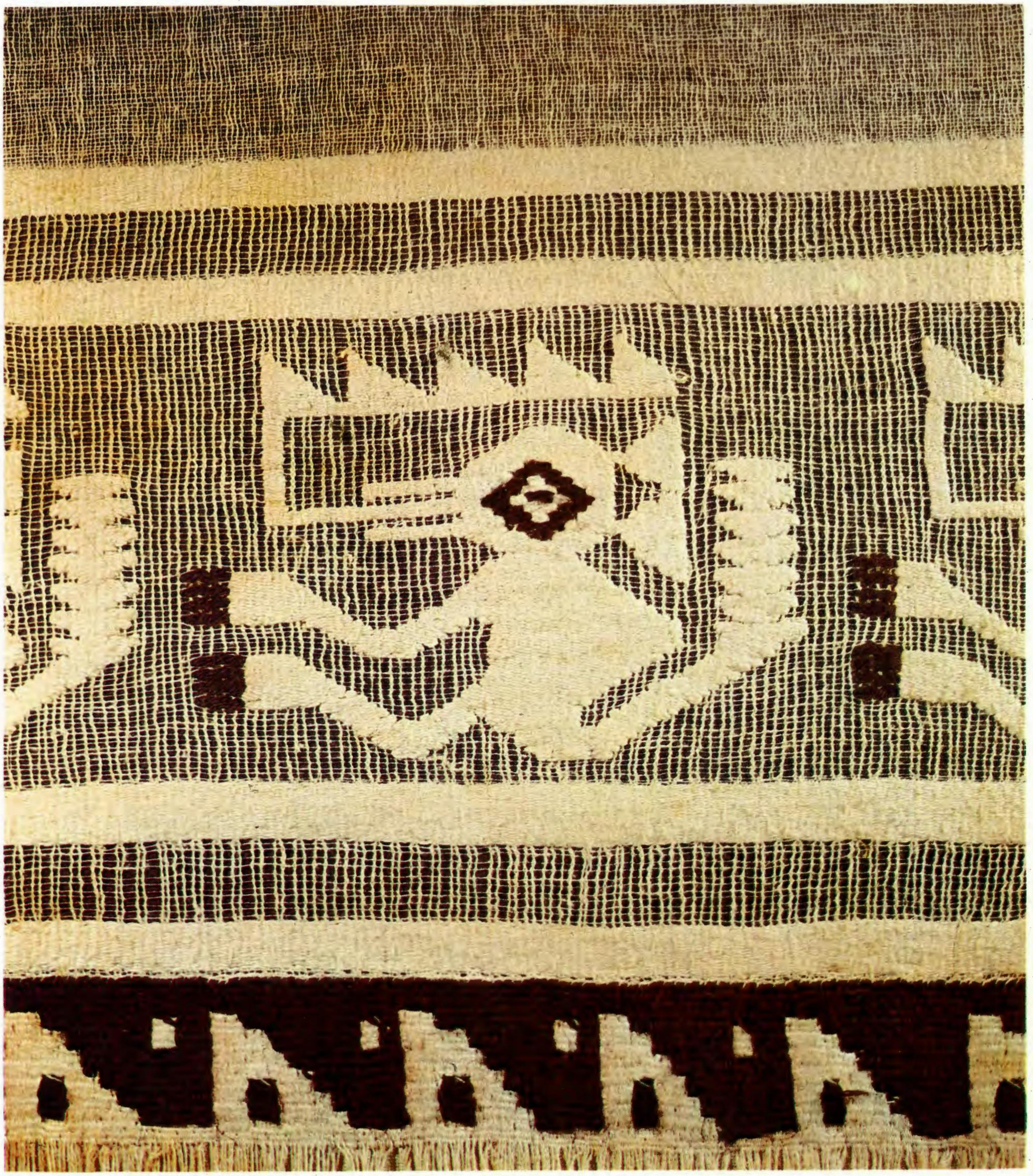
CHIMU. Segment of a large embroidered cotton mantle, padded so as to form a "colcha". The two motifs are mythical creatures, perhaps "dragons" carrying inverted trophy heads in their mouths. 60 x 150 cms.

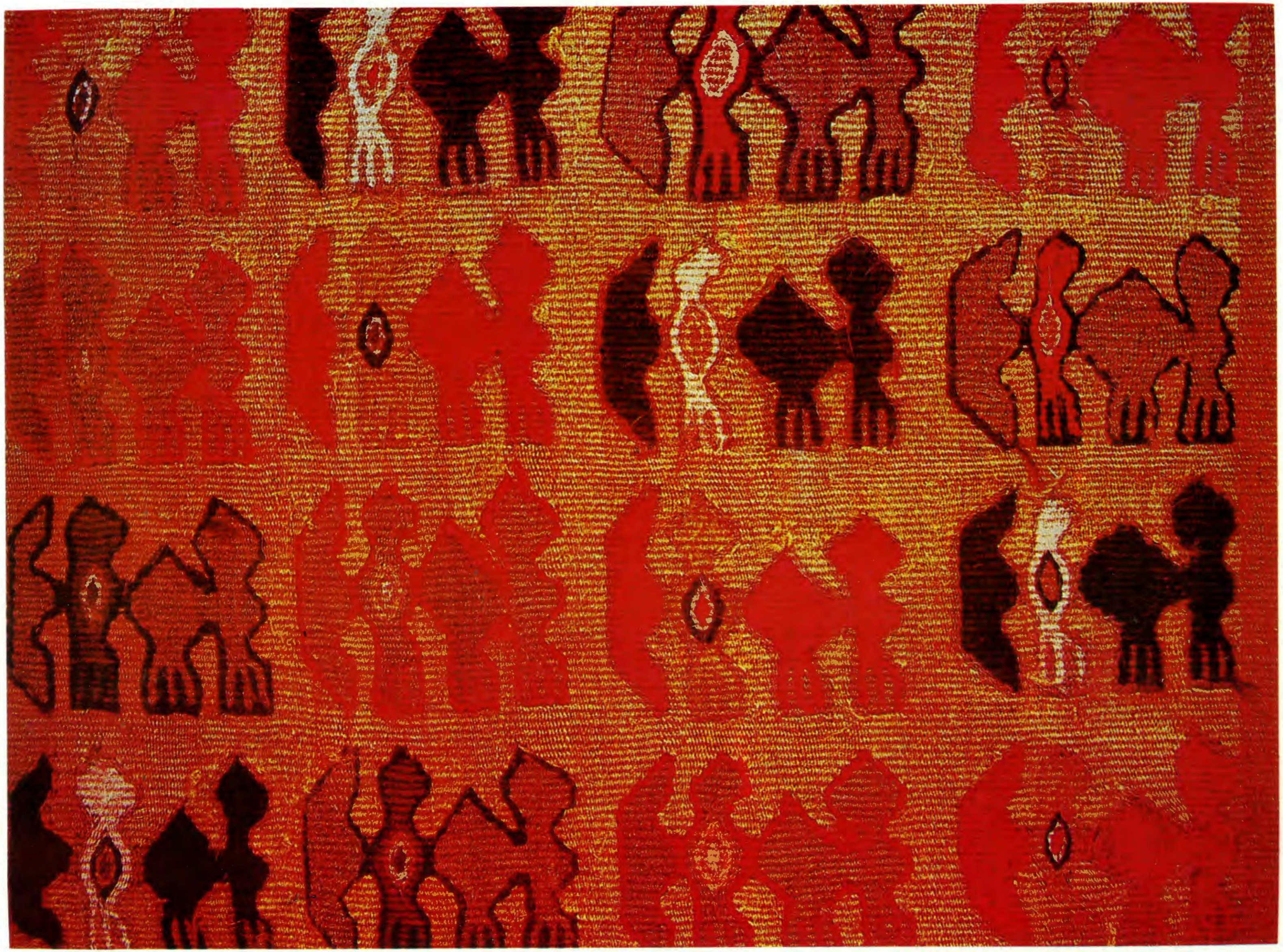
CHIMU. Detail of a mantle, depicting an ornate feline embroidered in wool on a cotton ground.

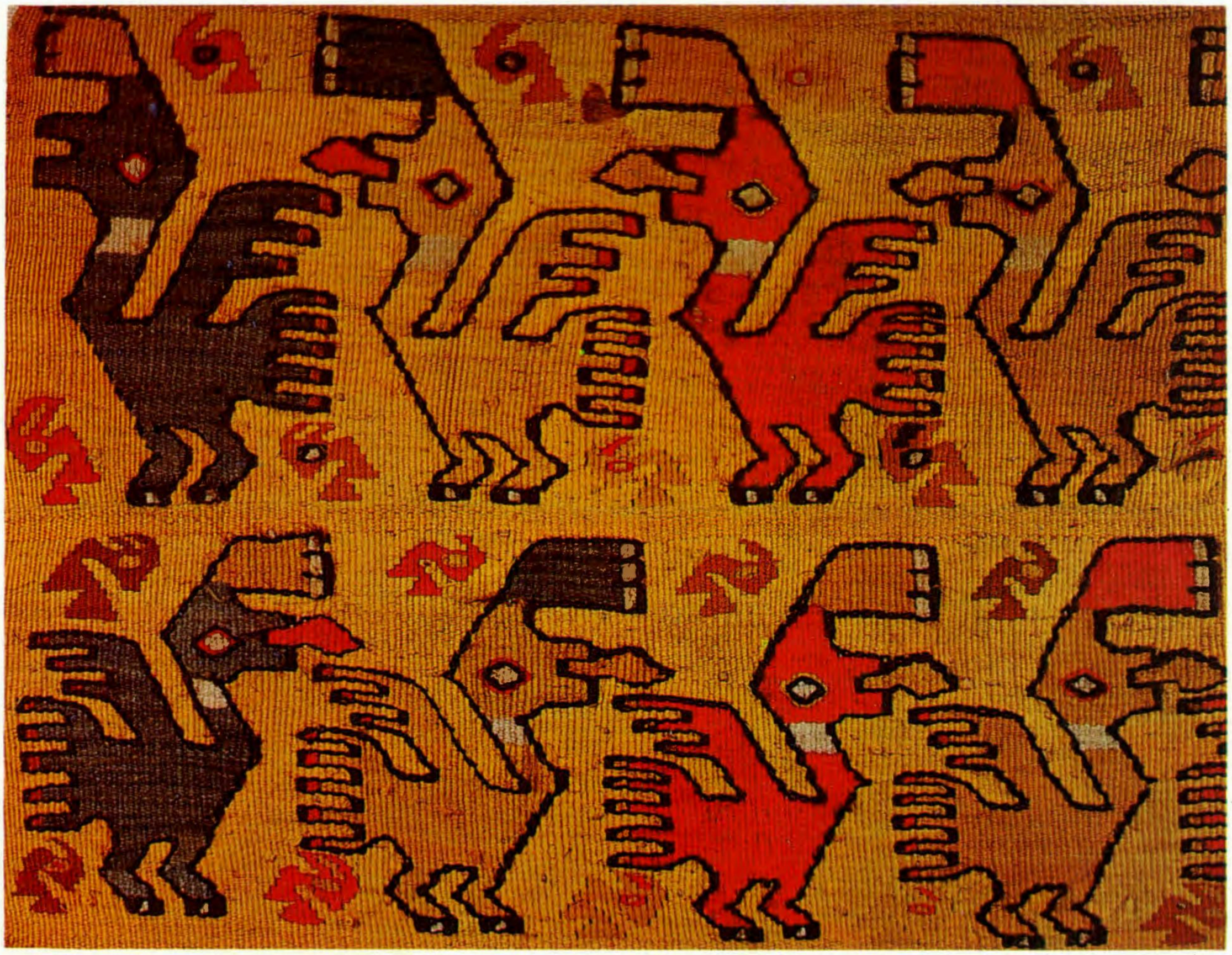
CHIMU. Tapestry tunic with sleeves, with a central personage pressured by birds. 80 x 56 cms.

CHIMU. Detail of a cotton tunic, with stylized zoomorphic figures.

I







CHIMU.-Unku, tapiz de la zona de Pachacamac. La representación es de 48 extrañas figuras zoomorfas de doble cabeza. 75 x 85 cms. (en posición abierta)

CHIMU.– Paño. Técnica de tapiz. Figuras zoomorfas superpuestas.

CHIMU.– Detalle de pieza mayor. Técnica de tapiz. Aves estilizadas en bandas horizontales.

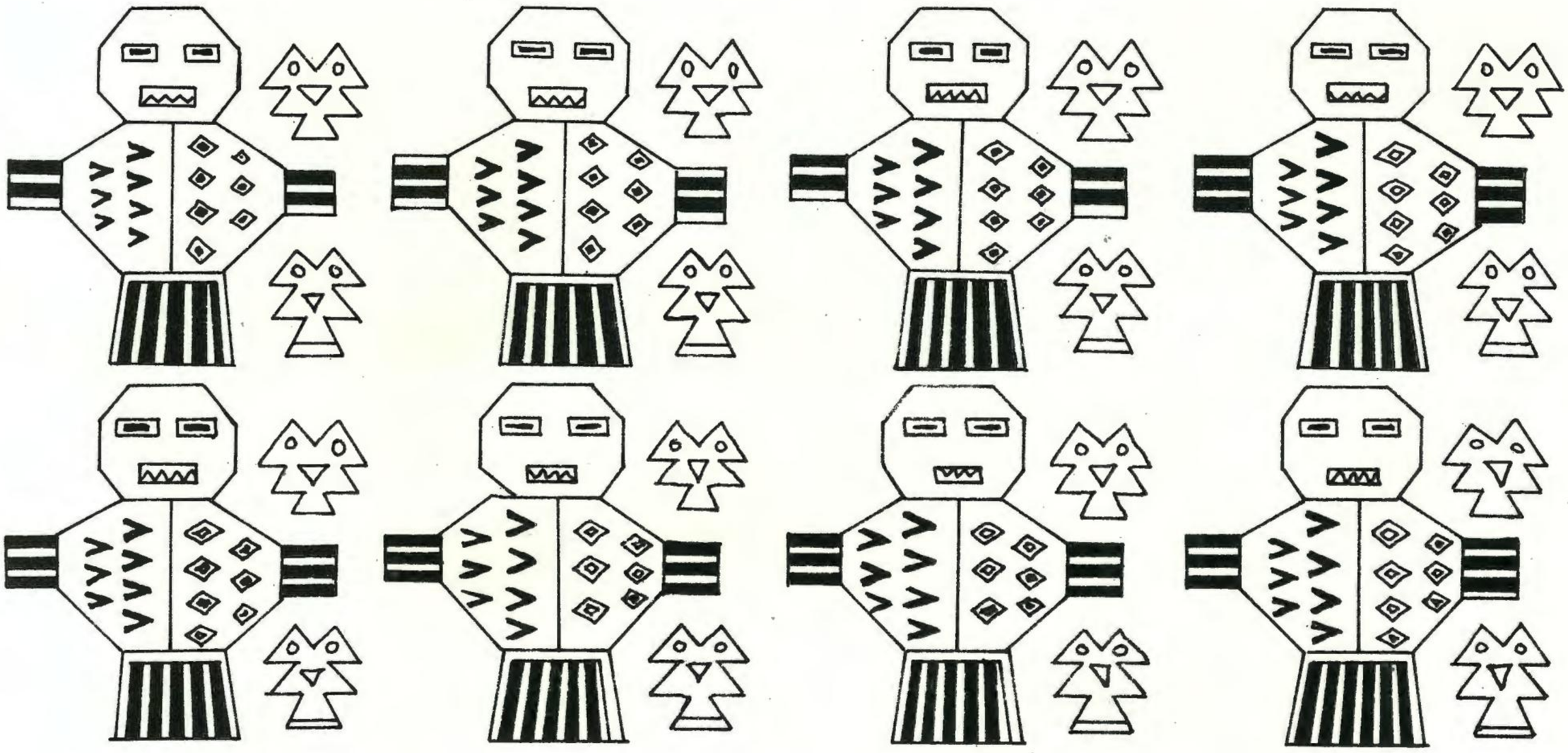
CHIMU.-Paño. Técnica de tapiz. Figuras zoomorfas en bandas, representando al animal de la Luna. 40 x 57 cms.

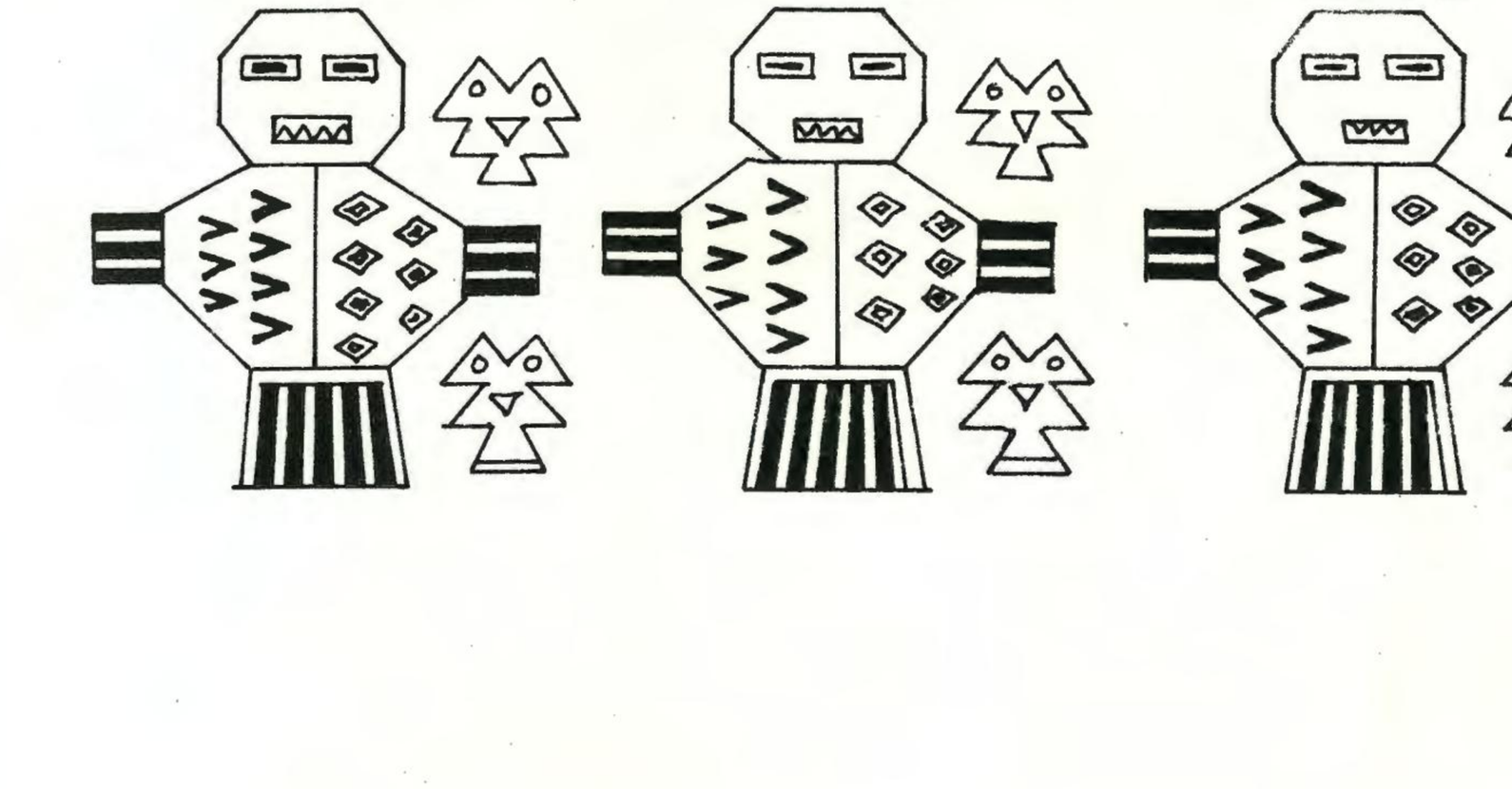
CHIMU. "Unku," tapestry, from the Pachacamac Lurin valley area, depicting 48 strange two-headed zoomorphic figures. 75 x 85 cms. (opened up).

CHIMU. Tapestry panel, with zoomorphic figures in bands.

CHIMU. Detail of a tapestry mantle depicting stylized birds in horizontal bands.

CHIMU. Tapestry panel, with zoomorphic motifs. The theme is the Moon Animal. 40 x 57 cms.



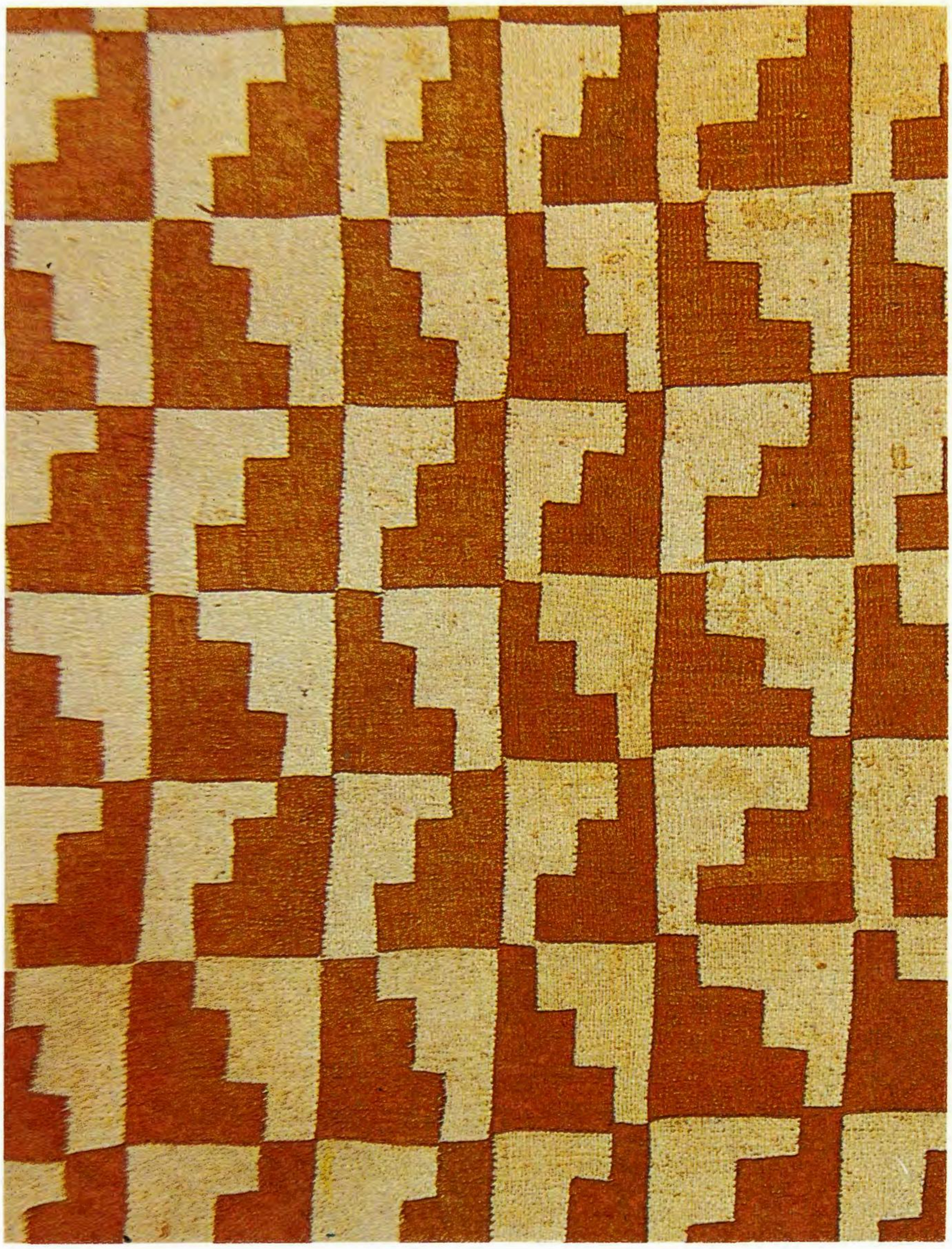


CHIMU.– Unku. Técnica de tapiz. Decoración geométrica en bandas diagonales. 90 x 70 cms.

CHIMU.– Taparrabo. Técnica de tapiz. Decoración de figuras zoomorfas y borde escalonado. 80 x 42 cms.

CHIMU. "Unku," tapestry weave, with geometric motifs in diagonal bands. 90 x 70 cms.

CHIMU. Taparrabo, tapestry weave, with designs of zoomorphic figures and step border. 80×42 cms.



CHIMU.- Unku. Técnica tapiz. Decoración muy estilizada en bandas diagonales. 92 x 70 cms.

CHIMU.- Paño de algodón conteniendo diseños repetidos de la escalera.

CHIMU-HUARI.- Paño. Técnica de tapiz. Decoración en bandas con figuras que pueden representar casas o elementos arquitectónicos. 80 x 64 cms.

CHIMU.- Mitad de camisa de algodón adornada con plumas; la otra mitad es de plumas sin diseño. Dimensión de camisa entera: 52 x 134 cms.

CHIMU.– Unku Técnica plumaria. Decoración zoomorfa en bandas horizontales. 102 x 68 cms.

CHIMU. "Unku," from the Pachacamac Lurin valley area. The motifs are highly stylized zoomorphic heads arranged in a diagonal format. 92 x 70 cms.

CHIMU. Cotton panel containing repeated step motifs.

CHIMU–HUARI. Tapestry panel, consisting of bands with motifs which may represent houses or architectonic structures. 80×64 cms.

CHIMU. Front half of a cotton tabard with applied feathers, and depicting four frontal figures. The other half contains plain feathers: 52 x 134 cms.

CHIMU. Cotton tabard with applied feathers, containing zoomorphic motifs disposed in a horizontal format. 102 x 68 cms.

CHIMU.- Capa ceremonial de algodón, con aplicación de plumas, que cae sobre la espalda cubriendo los hombros y atada en el cuello. 50 x 75 cms.

CHIMU.- Paño de algodón, con aplicación de plumas para representar a un personaje frontal.

CHIMU.– Paño. Técnica plumaria. Zorros en fila.

CHIMU.– Pequeña túnica de algodón con aplicación de plumas y placas de plata. 33 x 65 cms.

Fragmento. Chimú. Algodón con aplicación de plumas, representando 4 personajes parados 80 x 40.5 cms.

CHIMU. Cotton panel with applied feathers. The piece is a ceremonial cape made to be tied around the neck and hang down, the back over the shoulders. The bold horizontal bands, combined with the superimposed longer feathers, create an eminently "modern" design. 50 x 75 cms.

CHIMU. Cotton panel with applied feathers, with a frontal personage.

CHIMU. Cotton panel with applied feathers, representing foxes.

CHIMU. Infant's cotton tunic decorated with rectangular repoussé medallions of silver, and with three rows of differently colored applied feathers. The lower border contains hanging decorative silver bangles. 33 x 65 cms.

Fragment. Chimu. Cotton with feathers, representing 4 standing figures. 80 x 40.5 cms.

CHIMU.– Técnica plumaria Pendientes en forma de cabezas. 8 x 4 cms.

CHIMU.- Madera. Máscara funeraria con aplicación de peluca de lana redecilla y honda. 32 x 80 cms.

CHIMU.– Balanza de plata y redecilla de algodón. 11 x 24 cms.

CHIMU.– Arte plumario, aplicación de vestuario. 25 x 18 cms.

CHIMU.– Arte plumario. Abanico. 30 x 28 cms.

CHIMU.– Arte plumario. gorra. 28 x 20 cms.

CHIMU. Earrings with appliqué feathers and head motifs.

CHIMU. Funerary mask of painted wood, embellished with hair strands, net and sling. 32 x 80 cms.

CHIMU. Weighing-scale of wrought silver birds, motifs and netting, 11 x 24 cms.

CHIMU. Natural cotton with applied feathers, 25×18 cms.

CHIMU. Fan of natural cotton with applied feathers, 30 x 28 cms.

CHIMU. Cap of cotton decorated with applied feathers, 28 ×20 cms.

METALURGIA Y ORNAMENTOS
METALLURGY AND ORNAMENTS

CHIMU.– Plata Aplicación para vestuario. 14 x 15 cms.

CHIMU. Silver clothing adornment. 14×15 cms.

CHIMU.— Oro. corona y cuatro plumas. Técnica: martillada y cincelado. 40 x 46 cms.

CHIMU.— Oro. Pectoral con lentejuelas. Técnica: martillado, recortado y cincelado. 37 x 28 cms.

CHIMU.— Oro. Dos orejeras. 10 cms.

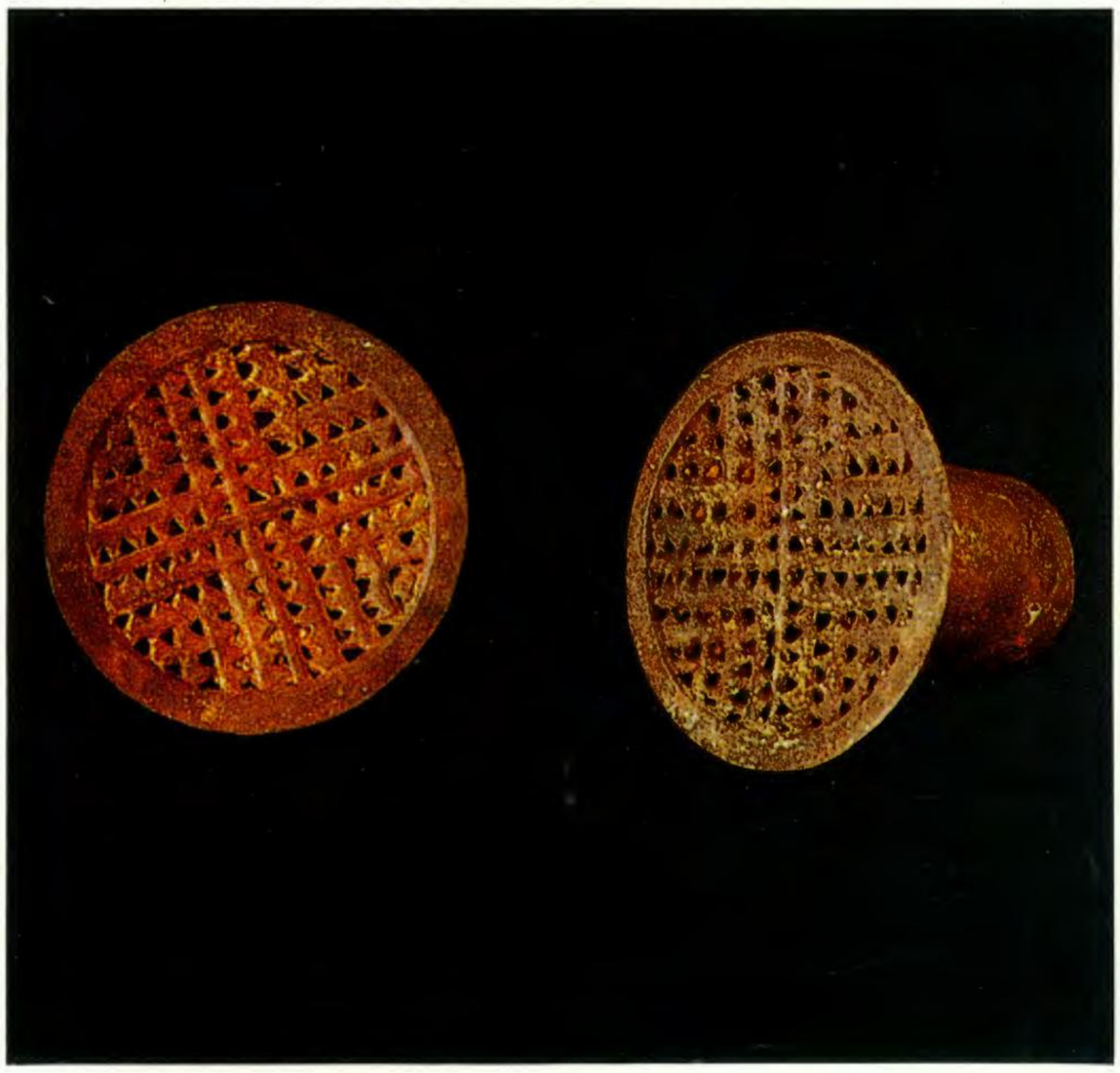
CHIMU.— Oro. Collar y pulcera. Técnica martillado.

CHIMU. Gold crown and four feathers. 40 x 46 cms.

CHIMU. Breastplate with thin circular disks of gold that has been beaten by hammering, cut-out and chiselled. 37 x 28 cms.

CHIMU. Two gold earplugs. Height 10 cms.

CHIMU. Necklace and bracelet of hammered gold.



CHIMU.— Plata dorada. orejeras. Técnica martillada calado y cincelado. 7 cms.

CHIMU. Plata. Orejeras. Técnica: martillado y repujado. 7 cms.

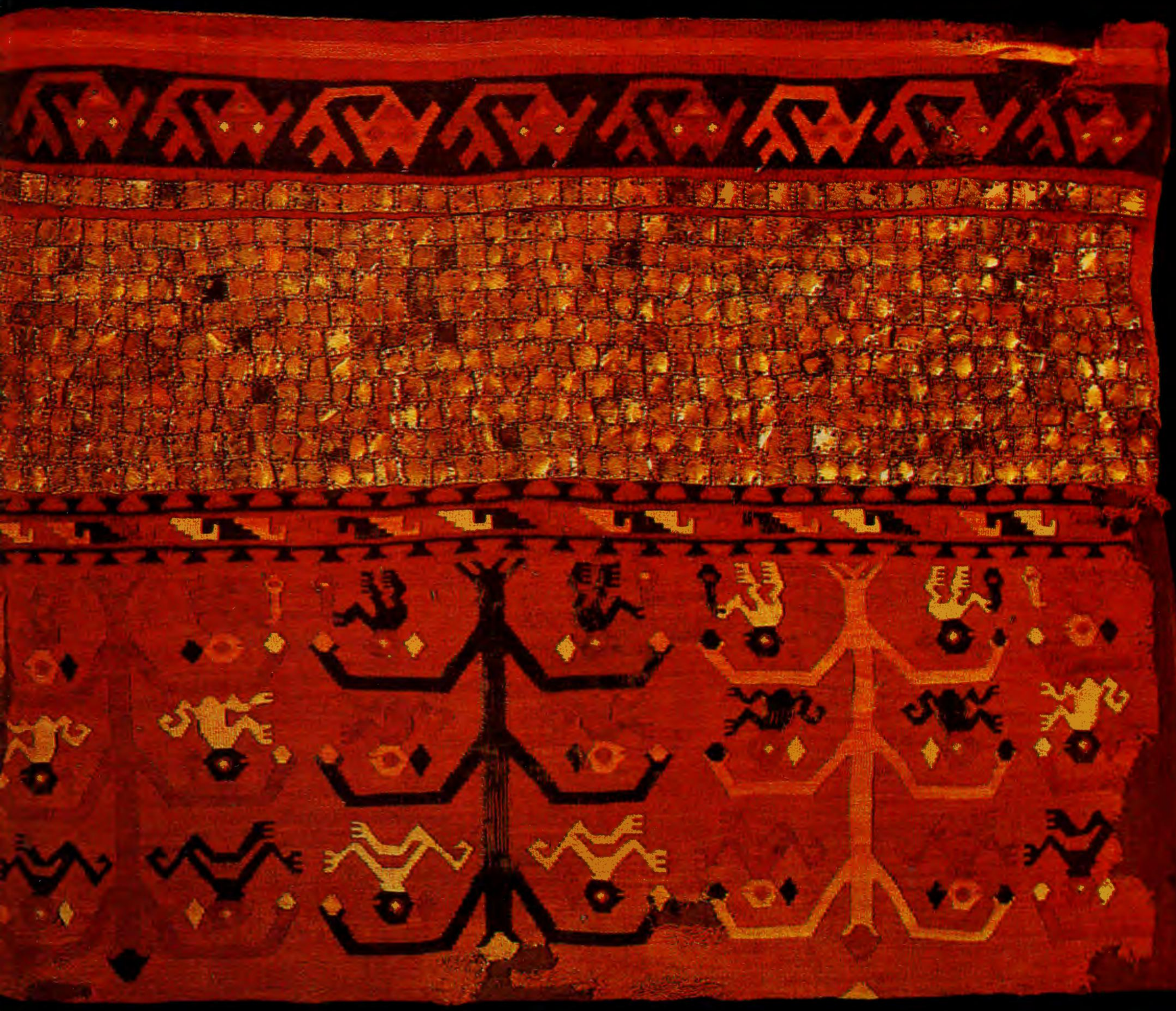
CHIMU.— Oro. Representación de araña en escultura. Técnica: martillado, repujado y soldado. 3.5 cms.

CHIMU.— Oro. Vaso. Técnica: Martillado y repujado. Decoración de figuras antropomorfas.

CHIMU. Silver earplugs of beaten and repoussé silver. Height 7 cms. (Two pairs)

CHIMU. Effigy figure of a spider in beaten and repoussé gold. Height 3.5 cms.

CHIMU. Beaker, beaten gold, repoussé technique, with anthropomorphic figure designs.



CHIMU.— Paño: Técnica de tapiz con aplicación de placas de plata. Representación de plantas y figuras zoomorfas. 51 x 118 cms.

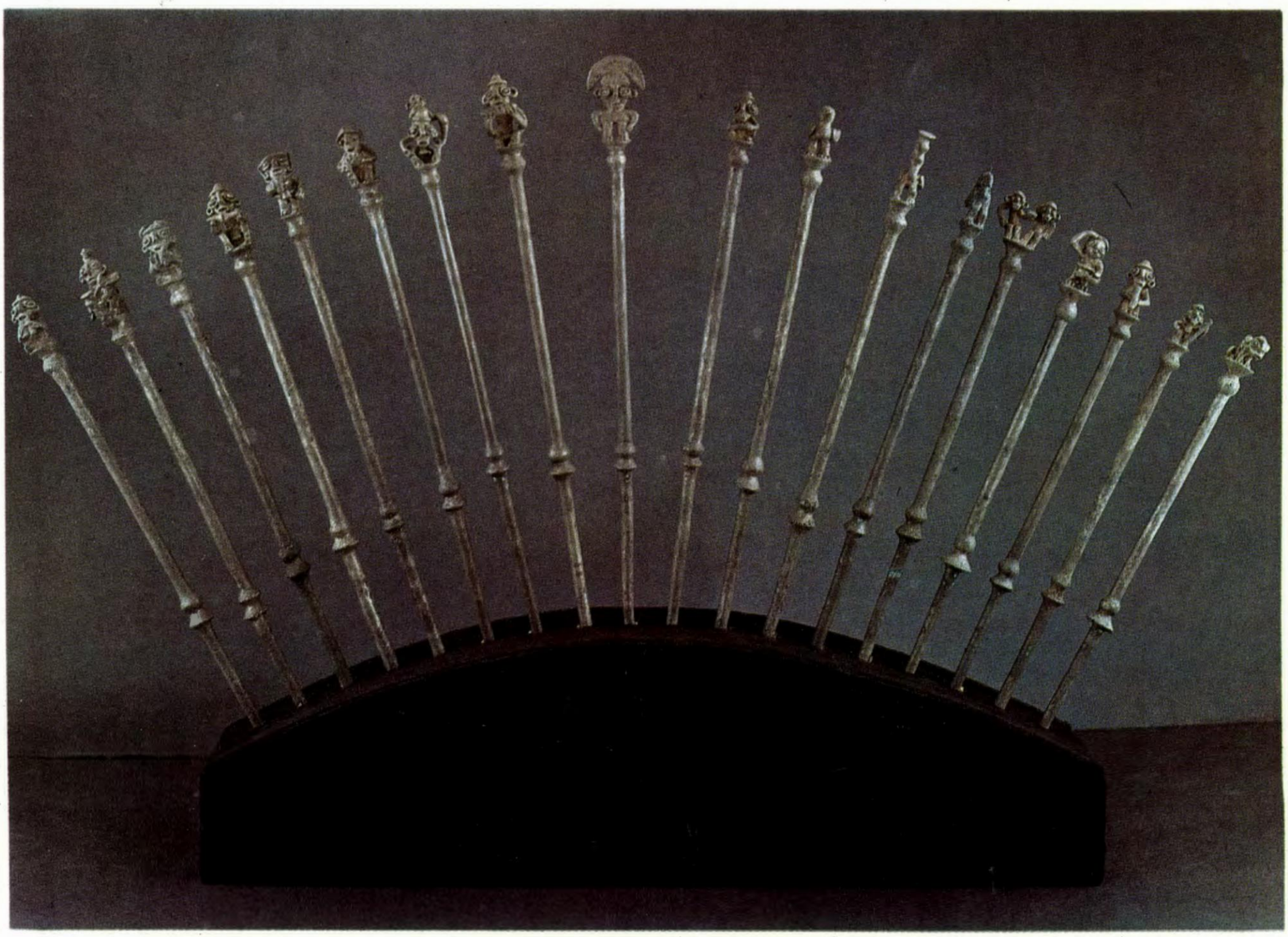
CHIMU.– Oro. Vasija. Técnica: Martillado y burilado. 16 x 14 cms.

CHIMU.— plata. alfileres o prendedores. Técnica: Fundición 20 cms. c/u.

CHIMU. Tapestry panel with applied silver medallions and designs of plants and zoomorphic figures. 51×118 cms.

CHIMU. Beaker of beaten gold with burin engraving. 16 x 14 cms.

CHIMU. Silver pins shaped by the annealing process. Height of each 20 cms.



CHIMU.— Plata. Vaso. Técnica: Martilado y repujado. Hermosa decoración de esferas en alto relieve. 18 x 13 cms.

CHIMU.— Plata. vasija. Técnica: martillado y repujado. Representación de personajes antropozoomorfos. 12 x 14 cms.

CHIMU.— Plata. Vasija. Técnica: martillado y repujado. Representación de venado en posición de descanso. 13 x 18 cms.

CHIMU.– Plata. Disco martillado y repujado de figuras zoomorfas en bandas concéntricas. 24 cms.

CHIMU.— Plata. Cántaro de doble recipiente. Técnica: martillado, repujado y soldado. Representación de mono sentado con fruto en las manos. 18 x 14 cms.

CHIMU.— Plata. Vaso. Técnica: Martillado y repujado. Representación de personaje en cuclillas. 18 cms.

CHIMU. Beaker of beaten and repoussé silver, with sphere motifs in high relief. 18 x 13 cms.

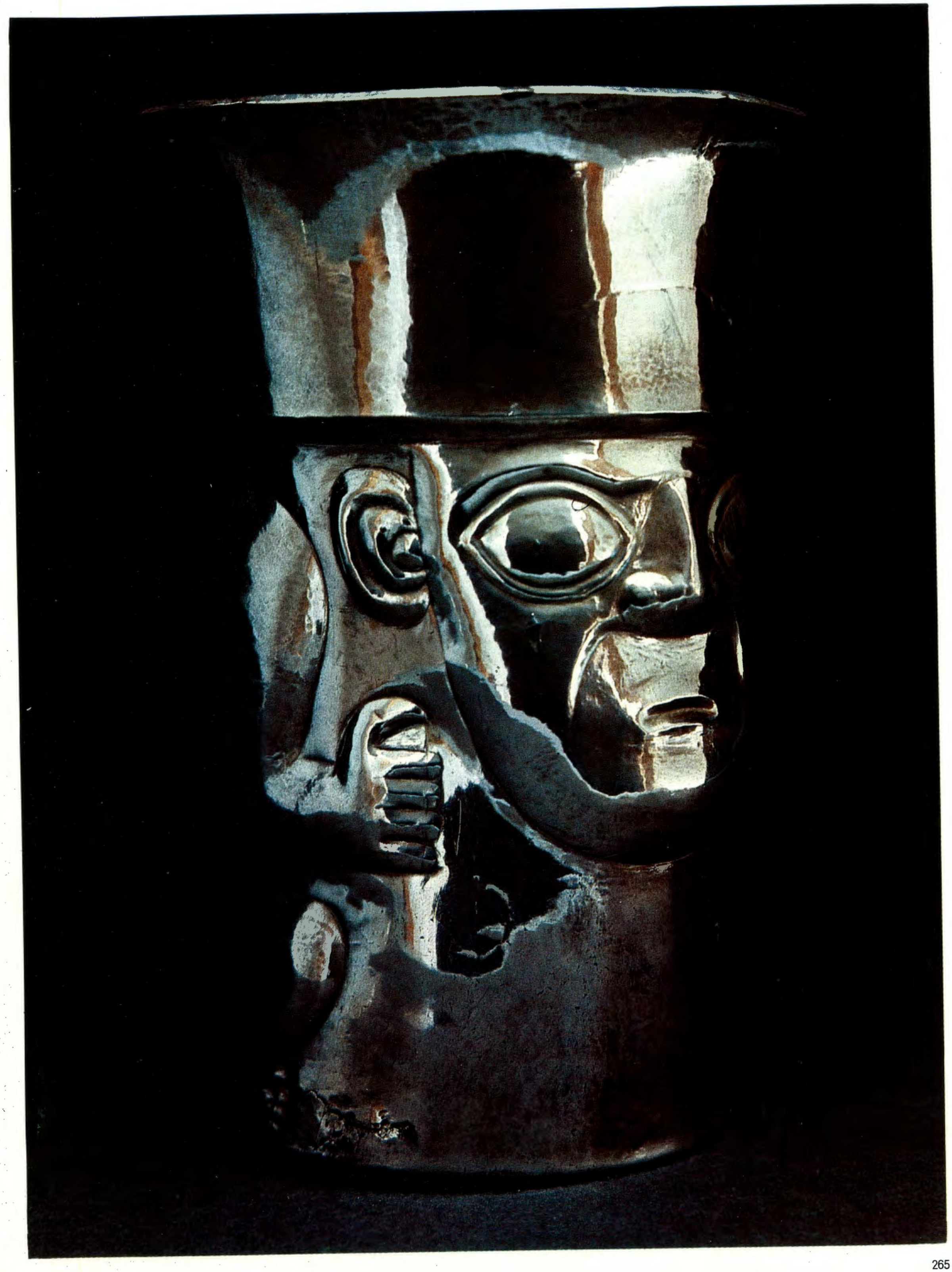
CHIMU. Effigy vessel of beaten and repoussé silver depicting personages with anthropomorphic and zoomorphic characteristics. 12 x 14 cms.

CHIMU. Effigy vessel of beaten and repoussé silver representing a deer resting. 13×18 cms.

CHIMU. Beaten and repoussé silver disc showing zoomorphic figures disposed in concentric circles. Height 24 cms.

CHIMU. Double (spout) vessel of beaten, repoussé and soldered silver depicting a monkey with fruit in its hands. 18×14 cms.

CHIMU. Beaker of beaten and repoussé silver, depicting a squatting personage. Height 18 cms.



CHIMU.— Plata. Vasija en forma de pez. Técnica: Martillado y repujado. 27 x 11 cms.

CHIMU.— Plata. Vasija en forma de pieza cerámica con arco y pico. Técnica: Martillado, repujado y soldado. Personaje típico en alto relieve. 20 x 15 cms.

CHIMU.— Plata. Disco con decoración de aves. Técnica: Martillado y repujado. 26 cms.

CHIMU. Effigy vessel in the form of a fish of beaten and repoussé silver. 27×11 cms.

CHIMU. Vessel of beaten, repoussé and soldered silver in the shape of a ceramic piece with bridge and spout, and with a characteristic personage in high relief. 20 x 15 cms.

CHIMU. Disc of beaten and repoussé silver with avian decoration. Height 26 cms.

CHIMU. — Aplicación de vestimenta con representación de personaje, técnica: martillado, repujado y recortado. 15 cms.

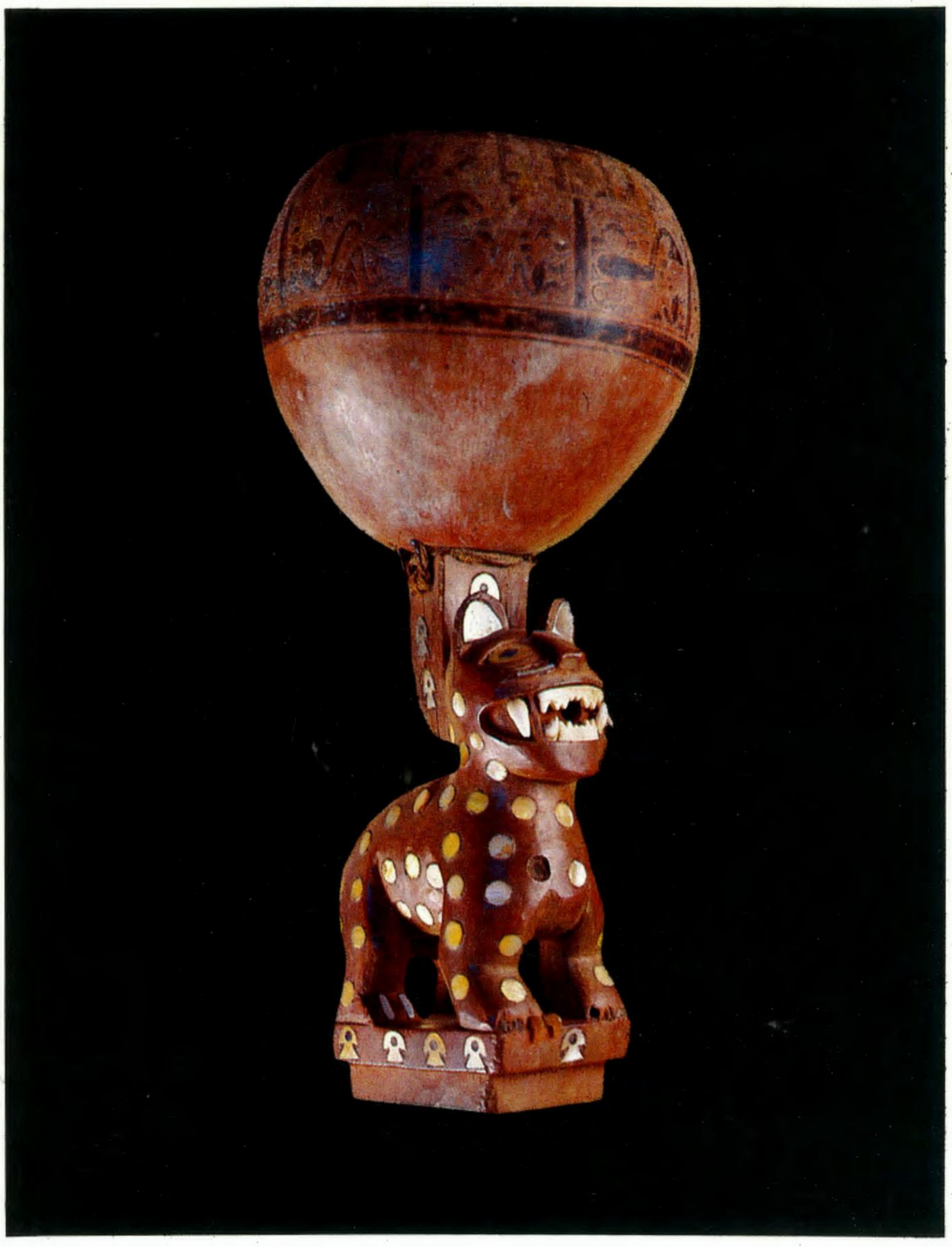
CHIMU. — Aplicación de vestimenta con representación de personaje y motivos zoomorfos, lentejuelas. 14 x 12.5 cms.

CHIMU. — Cobre. Cabeza de bastón. Figuras antropomorfas y zoomorfas. Cascabeles en forma de cabezas trofeo. Técnica: Fundición a la cera perdida. 16 x 14 cms.

CHIMU. Clothing accessory of beaten, repoussé and cut-out silver depicting a personage. Height 15 cms.

CHIMU. Clothing accessory with designs of a personage, zoomorphic motifs and discs. 14 x 12.5 cms.

CHIMU. Bronze finial of a ceremonial staff, lost wax technique, with designs of anthropomorphic and zoomorphic figures and spheres in the form of trophy heads. 16 x 14 cms.



CHIMU.-Final de cetro, cobre fundido, representación de venado. 7 cms.

CHIMU.-Madera, porta-espejo (reverso), con representación de personaje vestido de Unku. 24 cms.

CHIMU.– Madera. Representación de personaje sentado. 90 x 45 cms.

CHIMU.– Madera. Personaje de pie. 80 x 32 cms.

CHIMU.– Madera y mate. Felino tallado con aplicación de conchas. 36 x 14 cms.

CHIMU.– Madera Portaespejo. Anverso y reverso. 33 x 14 cms.

CHIMU. Bronze finial of a ceremonial staff, depicting a deer. Height 7 cms.

CHIMU. Wood mirror-holder (reverse view), depicting a figure wearing an Unku. Height 24 cms.

CHIMU. Wood mirror-holder (reverse view), depicting a figure wearing an "unku." Height 24 cms.

CHIMU. Wood, seated personage, 90 x 45 cms.

CHIMU. Wood, standing personage, 80 x 32 cms.

CHIMU. Wood "mate" consisting of a carved feline with appliqué shells. 36 x 14 cms.

CHIMU. Wood, mirror-holder, front and back view, 33 x 14 cms.

CHIMU.– Madera baulito tallado en dos piezas. 20 x 13.5 cms.

CHIMU.– Madera Postaespejo. Ansverso y Reverso. 30 x 12 cms.

CHIMU. Wood, miniature trunk carved in two parts. 20×13.5 cms.

CHIMU. Wood, mirror–holder, front and back view, 30×12 cms.

APENDICE DOCUMENTAL
REFERENCES

1. Alan Lapiner, *Pre-Columbian Art of South America,* Harry N. Abrams Inc., New York, USA, 1976. p. 278-283.
2. Luis Lumbreras, *Arte Pre-Colombino,* L.L. Ediciones, Lima Perú, 1977, p.10.
3. Charles Wiener, *Pérou et Bolivie,* Hachette, Paris, 1880, p. 640.
4. Ann P. Rowe, *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor,* Textile Museum, Washington, D.C., 1984, p. 22.
5. Ibid. p. 26. "In tapestry weave, the wefts are packed down very tightly so that they cover the warps completely. Thus the wefts are far more numerous than the warps in a given unit of measurement, and the fabric is said to be weft-faced."
6. Ibid. p. 27.
7. Rosa Fung Pineda, *Análisis tecnológico de encajes del Antiguo Perú: Período Tardío* en "Tecnología Andina" Roger Ravines, compilador, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú, 1978, p. 333-347.
8. Ibid. p. 333.
9. Pablo José de Arriaga, *La Extirpación de la Idolatría en el Perú,* 1621.
10. Luis Lumbreras, *Los Origenes de la Civilización en el Perú,* Edición Milla Batres, Lima, Perú, 1974, p. 153-156.
11. Ibid. p. 138
12. Ibid. p. 153-154
13. Paul Kosok, *Land, Life and Water in Ancient Peru,* Long Island University Press, New York, 1965, p. 72.
14. Lumbreras, *Los Orígenes de la Civilización en el Perú.* p. 96
15. Ibid. p. 101
16. Ibid. p. 159-162
17. Ann Rowe, *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor,* p. 69.
18. Rebeca Carrion Cachot de Girard, *La Religión en el Antiguo Perú,* Lima, Perú, p. 12-14
19. Pedro de Cieza de León, *Crónica del Perú, Primera Parte,* Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. 1984 (1553).
20. Ubbelohde-Doering, *On the Royal Highways of the Incas,* Plata Publishing Co., Chur, Suiza, 1966, p. 138.
21. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas.* Tomo I, p. 37.
22. Ubbelohde-Doering, op cit., p. 83-84.
23. Ann Paul and Solveig A. Turpin, *The Ecstatic Shaman Theme in Paracas Textiles.* Archaeology Magazine, Sept./Oct. 1986, p. 20-27.
24. Ibid. p. 24
25. Luis Lumbreras, *Arte Pre-Colombino,* op cit., p. 114.
26. Ann Rowe, *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor,* p. 22.
27. Ibid p. 3
28. Ibid.
29. Ibid. p. 24-25
30. Ibid. p. 26
31. Ibid. p. 32.
32. Dorothy Menzel, *Peruvian Archaeology and the Work of Max Uhle,* R.H. Lowie. Museum of Anthropology, University of California, Berkeley, USA, 1977, p. 10-16.
33. Ann P. Rowe, p. 125
34. Ibid. p. 130 "In interlocked tapestry, the individual wefts turn around each other between warps as they change direction on the edges of design areas, while in slit tapestry, they do not."
35. Albert Aurier, *Mercure de France,* Paris, marzo 1891; y Maurice Denis, *Art et Critique,* Paris, 23 de agosto de 1891).
36. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art,* Vintage Books, New York, 1967 (1938), p. 197.
37. Charles Wiener, *Pérou et Bolivie,* Hachette, Paris 1880, p. 683.
38. Ibid., p. 637
39. Ibid. p. 640
40. Michel Seuphor, Abstract Painting, Harry N. Abrams, Inc., New York, p. 16 "We are born with the sensibility of a given epoch of civilization. We are not masters of what is produced; it is imposed upon us."
41. Pedro Cieza de León, op. cit., p. 205 "es todo arenales y pedregales sequísimos; y que por ellos no se ve cosa viba, ni nascida yerba ni arbol, sino son algunas paxaros ir volando."
42. *Selected Poems and Two Plays of William Butler Yeats.* Edited and Introduction by M.L. Rosenthal, Collier Books Division of Mac Millan Publishing Co. Inc., New York, p. 50.

BIBLIOGRAFIA
BIBLIOGRAPHY

AMANO, Yoshitaro & Yukhiro Tsuniyama
1977 **Textiles of the Pre-Incaic Period** (Catalogue, Amano Textile Collection), Shimogyo-Ku, Tokyo, Japan.

ANTON, Ferdinand
1972 **The Art of Ancient Peru,** Thames and Hudson, London.
1984 **Altindianische Textil Kunst aus Peru,** VEB E.A. Seeman Verlag, Leipzig; Paul List Verlag, Munchen.

ANTZE, Gustavo
1965 **Trabajos en metal en el Norte del Perú** (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Lima.

APPLETON, Leroy H.
1950 **American Indian Design and Decoration,** Dover Publications, New York.

AVILA, Francisco de
1966 **Dioses y Hombres de Huarochirí** (Traducción española de autores anónimos quechuas del principio del siglo XVII, con prólogo de José María Arguedas, Siglo Veintiuno. Ed. SA, Co-edición Siglo XXI, Argentina Editores, Buenos Aires.
(Spanish translation of anonymous quechua authors at the beginning of the 17th century, with a prologue by José Maria Arguedas).

ARRIAGA, José P.
1918 **La Extirpación de la Idolatría.** Lima.

BASLER, Adolphe & E. Brummer
1928 **L'Art Précolombien, Paris,** France.

BENNET, Wendell C.
1939 **Archeology of the North Coast of Perú: An Account of Exploration and Excavations in Viru and Lambayeque Valleys, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History,** Vol XXXVII, Part I, New York, USA.
1954 **Ancient Arts of the Andes,** Museum of Modern Art, New York.

BENZONI, Girolamo
1857 (1565) **La Historia del Mondo Nuovo,** Traducción (Translation): William Henry Smyth, History of the New World, Hakluyt Society, 1 ser. 21.

BENSON, Elizabeth P.
1972 **The Mochica,** Thames and Hudson, London, England.

BIRD, Junius B.
1958 **Art of Ancient Peru: Selected Works from the Collection,** Museum of Primitive Art, New York, USA.
1963 **Technology and Art in Peruvian Textiles,** in "Techniques and Personality in Primitive Art", p. 45-77, Lecture Series III, Museum of Primitive Art, New York, USA.
1973 **Peruvian Paintings by Unknown Artists, 800 BC-1700 AD,** Center for Inter-American Relations, New York, N. York.

BOLTON, Lee & Douglas Newton
1978 **Masterpieces of Primitive Art,** Nelson A. Rockefeller Collection, Knopf, New York.

BRUHNS, Karen Olsen
1976 **The Moon Animal in northern Peruvian art and culture,** Nawpa Pacha 14, p. 21-39, Plates (Láminas) XI-XIV, Institute of Andean Studies, Berkeley.

BRUCE, Susan Lee
1986 **Textile Miniatures from Pacatnamú.** Junius Bird Conference on Andean Textiles (JBCAT), April 7-8 1984, Textile Museum, Washington, DC, USA.

CABELLO DE BALBOA, Miguel
1951 (1586) **Miscelanea Antártica: Una Historia del Perú Antiguo,** Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Etnología, Lima Perú.

CALANCHA, Antonio de La
1976 (1638) **Crónica Moralizada del Orden de San Agustin en el Perú con Sucesos ejemplares en esta Monarquía,** Barcelona 1638, 6 vols. Prado Pastor, Lima, Perú, 1976.

CALEY, Early & Dudley T. Easby
1959 **The Smelting of Sulphide Ores of Copper in Pre-Conquest Peru,** American Antiquity, vol. XXV, No. 1, p. 59-65, Salt Lake City, Utah.

CARRION CACHOT DE GIRARD, Rebeca
1959 **La Religión en el Antiguo Perú,** Lima, Perú.

CIEZA DE LEON, Pedro de
1984 **Crónica del Perú, Primera Parte,** Fondo Editorial de la Pontificia
(1550-53) Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

COBO, Bernabe
1956 (1653) **Historia del Nuevo Mundo,** Ed. Luis A. Pardo, 4 vol Cuzco, Perú.

CONKLIN, William J.
1970 **Peruvian Textile Fragment from the Beginning of the Middle Horizon,** Textile Museum Journal, Textile Museum, Washington, DC. p. 15-24.
1971 **Chavin Textiles and the Origins of Peruvians Weaving,** Textile Museum Journal, Vol. III, No. 2, Textile Museum, p. 13-19, Washington, DC, USA.
(1974) **An Introduction to South American Archeological Textiles with Emphasis on Materials and Techniques of Peruvian Tapestry,** in Irene Emery, Roundtable on Museum Textiles, Archeological Textiles, p. 17-30, Textile Museum, Washington, DC.
1979 **Moche Textile Structures,** Junius Bird Pre-Columbian Textile Conference, p. 165-185, Textile Museum, Washington DC. USA.

COLTVELL, Arthur
1982 **La Gran Tumba Imperial de China,** Barcelona.

CRAWFORD, Morris de Camp
1915 (1916) **Peruvian Textiles,** Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. XII, 1916 p. 53-105.
Peruvian Fabrics, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol XII, p. 105-190.

DAVIDSON, Judith R.
1983 **El Spondylus en la cosmología Chimú** (Revista del Museo Nacional), Lima.

DONNAN, Christopher B.
1978 **Moche Art of Peru,** Los Angeles Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
1985 **Arte Moche,** en "Moche", Banco de Crédito del Perú, L.L. Ediciones, Lima, Perú.
1986 **An Elaborate Textile Fragment from the Major Quadrangle,** (p. 109-117), The City Walls at Pacatnamu (p. 47-63), **The Huaca I Complex** (p. 63-85), **The Huaca 23a. 49 and 50 Complex,** in "The Pacatnamu Papers, Volume I", Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles, California, USA.

DONNAN, Christopher & Guillermo A. Cock
1983-85 **Excavaciones en Pacatname** (Revista del Museo Nacional), Lima.

DONNAN, Christopher & Carol J. Mackey
1978 **Ancient Burial Patterns, of the Moche Valley, Perú,** University of Texas Press, Austin.

DONNAN, Christopher B. & Donna McClelland
1979 **The Burial Theme in Moche Iconography,** Studies in Pre-Columbian Art and Archeology, No. 21, Washington, DC, Dumbarton Oaks.

EMERY, Irene
1966 **The Primary Structures of Fabrics: An Illustrated Classification,** Textile Museum, Washington, DC.

EMMERICH, Andre
1965 **Sweat of the Sun and Tears of the Moon: Gold and Silver in Pre-Columbian Art,** University of Washington, Seattle, USA.

GARCIA, Secundino P. Estete Miguel de
1938 Del Compirushito al Koribeni (Misiones Dominicanas N° 105) Lima.
1936 Los Primeros Machiguengas (Misiones Dominicanas N° 92), Lima.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1973 (1609) **Comentarios Reales de los Incas,** 2 vols, Biblioteca Peruana, Ediciones Peisa, Lima, Perú.

GIGLIOLI, Henry Hillyer
1894 **"Notes on some Remarkable Specimens of old Peruvians Arts Plumaria in the Mazzei Collection,** Internationales Archiv, fur Ethnographie, vol VII, p. 221-226, Leiden, Holland.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 **El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno,** 3 vols, Siglo Ventiuno,

(1587-1615)Argentina Editores, SA. Buenos Aires, Argentina.

HARCOURT, Raoul D
1962 (1934)**Textiles of Ancient Peru and their Techniques,** Ed. Grace Denny and Carolyn M. Osborne, University of Washington Press, Seattle, Washington USA.

HARDOY, Jorge E.
1964 **Ciudades Precolombinas,** Buenos Aires.

HECKER, Gisela & Wolfgang Hecker
1985 **Pacatnamu y sus construcciones,** Frankfurt.

HOSKINS, Nancy A.
1982 **Universal Stitches for Weaving, Embroidery and other Fiber Arts,** Skein Publications, Eugene, Oregon.

HOYT, Margaret A. & Michael E. Moseley
The Burr Frieze (Ñawpa Pacha 7-8-1969-1970) California.

HUTCHINSON, Thomas J.
1973 **Two Years in Peru with Explorations of its Antiquities,** S. Low, Marston, Low and Searle, London, England.

IRIARTE, B. Francisco
1976 **Los Idolillos de Tacaynamo** (Universidad Nacional Federico Villarreal), Lima.

ISHIDA, Eiichiro et al.
1960 **Andes I: Report of the University of Tokyo Scientific Expedition to the Andes in 1958,** Kadokawa Publishing Co, Tokyo, Japan.

JIMENEZ BORJA, Arturo
1956 **Imagen aborigen del valle de Lima.** "El Comercio" 26 de Febrero de 1956.
1970 **Chan Chan - El nombre** New York 1965 Cultura y Pueblo N° 19-20, Lima.

KEATINGE, Richard W.
1974 **Chimu Rural Administration Centres in the Moche Valley, Peru,** World Archeology, 6:66:82
1977 **Religious Forms and Secular Functions: The Expansion of State Bureaucracies as reflected in the Prehistoric Architecture on the Peruvian North Coast,** Annals of the New York Academy of Science, 293: 229:245.
1978 **The Pacatnamu Textiles,** Archeology, 31:30:41.
1982 **The Chimu Empire in a Regional Perspective: Cultural Continuities,** in **Chan Chan: Andean Desert City,** Michael E. Moseley and Kent C. Day (eds), University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico, USA.
1986 **The Huaca 4 Complex,** in "The Pacatnamu Papers, Volume I", op cit. p. 151-161.

KING, Mary Elizabeth
1965 **Ancient Peruvian Textiles from the Collection of the Textile Museum,** Washington, DC, USA.

KOSOK, Paul
1959 **El valle de Lambayeque.** Actas del II Congreso Nacional de Historia del Perú, Lima.
1965 **Land, Life and Water in Ancient Peru,** Long Island University Press, New York, USA.

KROEBER, Alfred L.
1930 **Archeological Explorations in Peru, Part II: the Northern Coast,** Antropology Memoirs (2), Field Museum, Chicago, USA.

KROEBER, Alfred L & J.C. Muelle
1942 Cerámica Palealeada de Lambayeque. (Revista del Museo Nacional). Lima.

KELEMEN, Pal
1969 **Medieval American Art, Masterpieces of the New World before Columbus,** 2 vols, Dover Publications, New York, USA.

KLUBER, George
The art and Architecture of Ancient, America, Great Britain, 1962.

LARCO, Rafael H.
1948 **Cronología Arqueología del Norte del Perú,** Trujillo.
1963 **Las Epocas Peruanas,** Lima.
1966 **"Perú"**, Suiza.

LEHMAN, Walther & Heinrich Doering
1926 **Historia del Arte del Antiguo Perú,** Gustavo Gili, Barcelona, Wasmuth, Berlin/New York, 1926/26.

LAQANDA, Joseph I.
1965 **Descripción geográfica de la ciudad y Partido de Trujillo** (Mercurio Peruano Tomo VIII) Lima.

LECHTMAN, Haether
1974 **El Dorado de metales en el Perú precolombino** (Revista del Museo Nacional), Lima.

LUMBRERAS, Luis
1969 **De los Pueblos, Las Culturas y las Artes del Antiguo Perú,** Moncloa Campodónico Editores Asociados, Lima, Perú.
1974 **Los Orígenes de la Civilización en el Perú,** Editorial Milla Batres, Lima, Perú.
1977 **Arte Precolombino,** L.L. Ediciones, Lima, Perú.
1984 **Del Centro Ceremonial a la Ciudad en el antiguo Perú.** (Habitar 84 N° 2, Lima, 1984.

MEANS, Philip Ainsworth
1930 **Peruvian Textiles: Examples of the Pre-Incaic Period,** Metropolitan Art. Museum, New York, USA.

MIDDENDORF, E. W.
1959 **Las Lenguas Aborígenes del Perú** (letras) Lima.
1894 **Dan Kustenlan von Peru,** Perú, vol 2, Berlin

MOSELEY, Michael E. & Carol J. Mackey
1973 **Chan Chan, Perú's Ancient City of Kings,** National Geographic, vol. 143, N° 3, March 1973, p. 318-345, Washington, DC, USA.

MOSELEY, Michael E. & Kent C. Day
1982 **Chan Chan: Andean Desert City,** University of New Mexico Press, Albuquerque, New Mexico, USA.

MUELLE, Jorge C.
1965 **Sala de Oro.** Lima.
1954 **Acerca del Estilo Chimu Medio** (Revista del M. Nacional), Lima.

MURRA, John V.
1975 **La Función del Tejido en varios Contextos Sociales y Políticos.** En Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino", John V. Murra, ed. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.

METRAUX, Alfred
1944 **Tapirage, a biological Discovery of South American Indians,** Journal of the Washington Academy of Sciences, vol 34, N° 8 pp. 252-154.

O'NEALE, Lila M. & Kroeber, A.L.
1930 **Textile Periods in American Peru,** University of California in American Archeology and Ethnology, vol 28, N° 2 p. 23-56, Berkeley, California, USA.

ONEILL, John P.
1984 **Feathework,** in **Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor,** p. 145-185, The Textile Museum, Washington, DC, USA.

PIZARRO, Pedro
1978 (1571) **Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú,** Lima.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1937 **Las Relaciones primitivas de la Conquista del Perú.** Paris.
1986 Editor: **Los Cronistas del Perú,** Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú, Lima, Perú.

POZORSKI, Thomas G.
1979 **The Las Avispas Burial Platform at Chan Chan,** Perú, Annals of the Carnegie Museum, vol 48, article 8, June 1, Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh, USA.

RAVINES, Rogger
1978 **Tecnología Andina,** (Compilador), Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.
1980 **Chan Chan, Metropoli Chimu,** Lima.

REICHLEN, Henry
1965 **Dos Telas Pintadas del Norte del Perú,** Revista Peruana de Cultura N° 5, Lima, Perú.

REID, James W.
1976 **Simbología e Iconografía en el Tejido Pre-Colombino,** Wildenstein, Buenos Aires, Argentina.
1980 **Wondrous Cloths,** Art News, New York, USA, February 1980, p. 102-107.
1980 **Tejidos Pre-Colombinos Pintados,** Banco de Crédito del Perú L.L. Editores (serie Arte y Tesoros del Perú), Lima, Perú.

1981 **Ancient Peruvian Textiles: Raiment for the Gods, Art and Antiques,** July - August, New York, USA.
1983 **Chancay: El Tejido Chancay,** Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores (Serie Arte y Tesoros del Perú), Lima, Perú.
1984 **Huari: Textiles,** Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores, (Serie Arte y Tesoros del Perú), Lima, Perú.
1985a **Background to Splendor: Geometry and Abstraction in Ancient Peruvian Textiles.** Hali International Journal of Textiles, Issue 27, London, England.
1985b **Resplendent Plumage:** Feather Textiles of Ancient Perú, Hali International Journal of Textiles, Issue 28, London, England.
1985c **The Cosmic and the Divine: Textiles of Ancient Peru (The Bildner Collection),** The Israel Museum, Jerusalem, Israel.
1986a **Textile Masterpieces of Ancient Peru,** Dover Publications, New York, USA.
1986b **La Textilería Nasca: Homenaje, Agradecimiento e Invocación,** Banco de Crédito del Perú, L.L. Editores, (Serie Arte y Tesoros del Perú), Lima, Perú.

RIOS, Marcela & Enrique Retamoz
1982 **Vasos ceremoniales de Chan Chan,** (Instituto Cultural Peruano Norteamericano), Lima.

RIVET. P. & Harsandaux
1946 **La Metallurgie en Amérique Précolombienne.** Paris.

ROMERO, Carlos A.
Un manuscrito interesante: **"Sucesión Cronológica de los curas de Morrope y Pacora"** (Mercurio Peruano, Tomo X, Entrega III) Lima, 1936.

ROWE, John Howland
1948 **The Kingdom of Chimor,** Acta Americana (Inter-American Society of Anthropology), Vol 6, N° 1-2, Ann Arbor, Michigan.
1970 **El Reino Chimor** (100 Años de Arqueología en el Perú), Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1972 **Las Etnias del Valle de Chillón,** Revista del Museo Nacional 38:250: 314, Museo de la Cultura Peruana, Lima, Perú.
1975 **Pescadores, Artesanos y Mercaderes Costeños en el Perú Prehispánico,** Revista del Museo Nacional 1:311:349, Museo de la Cultura Peruana, Lima, Perú.
1983 **Estructuras Andinas de Poder,** Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.
1976 **El Señorío de Changuco - costa Norte** (boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos), Tomo V N° 1-2, Lima.
1961 **Curacas y Sucesiones Costa Norte,** Lima.
1981 **Recursos naturales renovables y pesca,** Siglos XVI y XVII, Lima.
1977 **Algunos comentarios hechos a las ordenanzas del Doctor Cuenca,** (Historia y Cultura N° 9) Lima.

ROWE, Ann P.
1974 **Peruvian Costume: A Weavers Art,** April 4 - August 31, Textile Museum, Washington DC., USA.
1977 **Warp-Patterned Weaves of the Andes,** Textile Museum, Washington DC, USA.
1984 **Costume and Featherwork of the Lords of Chimor,** Textile Museum Washington, DC, USA.
1986 Editor, Junius Bird **Conference of Andean Textiles,** April 7, 8, 19, Textile Museum, Washington, D.C. USA.

SAWYER, Alan R.
1966 **Ancient Peruvian ceramics,** Metropolitan Museum of Art.
1968 **Mastercraftsmen of Ancient Peru,** Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, USA.

SHADY, Ruth & Hermilio Rosas
1977 **El horizonte medio en Chota. Prestigio de la Cultura Cajamarca,** (Arqueológicas N° 16), Lima.

SHIMADA, Izumi
1984 **La Sofisticada metalurgia de Sican,** "El Comercio", 29 de julio
1985 **La Cultura Sican,** (Presencia Histórica de Lambayeque), Lima.

SHIMADA, Izumi & Carlos G. Elera
1983 **Batan Grande,** (Museo Nacional de Antropología y Arqueología Boletín 8), Lima.

SCHAEDEL, Richard & José Eulogio Garrido
1952 **El Obispo D. Baltazar Jaime Martinez Compañon y la Etiología del Perú a fines del siglo XVIII,** Revista del Museo Nacional, Lima, Perú, 22. p. 75-103.

SORIANO, Espinoza W.
El Valle de Jayanca y el reino de los Mochicas, Siglos XV y XVI (Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos), Tomo IV, N° 1-2-3-4, Lima, 1975.

STUMER, Louis & Anna H. Gayton
1958 **A Horizontal-Neched Shirt from Marquez, Peru,** American Antiquity 13 (2), 181-182.

SQUIER, GEORGE E.
1972 **Un Viaje por Tierras Incaicas** (Peru, Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas).
(1877) Re-editado (Re-edited) Los Amigos del Libro, Cochabamba, La Paz, Bolivia.

TAULLARD, Alfred
1949 **Tejidos y Ponchos Indígenas de Sudamérica,** Ed. Guillermo Kraft, Buenos Aires, Argentina.

TOPIC, John R. & Moseley
1983 **Chan Chan: A Case Study of urban change in Perú,** (Ñawpa Pacha 21), California.

TRIMBORN, Hermann
1979 **El Reino de Lambayeque en el Antiguo Perú,** Anthropos Institut, vol 19.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
1966 **On the Royal Highways of the Incas,** Plata Publishing Co. Chur, Switzerland.

UHLE, Max
Kultur and Industrie Sudamerikanischer Volker, nach dem im Besitze des Museums fur Volkekunder zun Leipzig befindlichen Sammlungen, von A. Stubel, W. Reiss und B. Kopper, 2 vols, Verlag von A. Asher, Alemania (Germany).

VALCARCEL, Luis E.
1980 Editor, **La Historia del Perú Antiguo,** Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Perú.

VAN STAN, Ina
1961 **Miniature Peruvian Shirts with Horizontal Neck Openings,** American Antiquity, 26 A (4) 524-553.
1966 **The Fabrics of Perú,** F. Lewis, Leigh-on-sea, England.
1967 **Textiles from beneath the Temple of Pachacamac, Perú,** A Part of the Uhle Collection of the University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia.

WIENER, Charles
1880 **Pérou et Bolivie,** Librairie Hachette, Paris, France.

VON HAGEN, Victor W.
1965 **The Desert Kingdoms of Peru,** Weidenfeld and Nicholson, London.

VREELAND, James
1980 **El Algodón y el Arte de Tejer: un Estudio de la Producción Artesanal del Distrito de Morrope del Departamento de Lambayeque,** Ministerio de Trabajo, Dirección General del Empleo y Ministerio de Industria, Turismo e Integración, Lima.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge
1975 **La Ropa de Tributo de las Encomiendas Trujillanas en el siglo XVI,** Historia y Cultura, 7:107:127, Museo Nacional de Historia, Lima.
1944 **Toponimia Pre-incaica en el Norte del Perú,** Lima.
1971 **Cerámica de la Cultura Lambayeque,** Trujillo.
1948 **Primitivas Lenguas de la Costa,** (Revista del Museo Nacional) Lima, 1948.
1964 **Revaluación del término "Chimú",** Trujillo.
1985 **Area y Periodos de la Cultura Moche,** en **"Moche",** Banco de Crédito del Perú, L.L. Ediciones, Lima, Perú.

ZEVALLOS MENENDEZ, Carlos
1958 **Tecnología Metalurgia arqueológica** (Casa de la Cultura Nucleo de Guayas).

AGRADECIMIENTO
ACKNOWLEDGEMENT

El Banco de Crédito del Perú y los Editores, agradecen a las Instituciones Peruanas, Museos del Extranjero y los Coleccionistas Privados, por haber permitido reproducir las obras de su colección, asimismo a las personas cuya colaboración ha hecho posible esta publicación.

Sr. Raúl Apesteguia
Sr. Fernando Belaunde Aubry
Bildner Foundation, Brasil
Galbraith Collection, Canadá
Sr. Dante Gallia P.
Sr. Adrian Geiser
Sr. Willy Hatmann
Inst. Di Tella, Buenos Aires.
Kanegatuchi Textiles, Japan
Museo Amano
Museo Arqueológico Regional de Ica
Museo Banco Wiese
Museo de La Plata, Argentina
Museo Nacional de Antropología y Arqueología
Museo Textil de Washington
Sr. Eugenio Nicolini
Sra. Julie Noriega
The Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.
The Israel Museum, Jerusalem
Paul Shepard
Watson Collection, Australia
Y. Kubo, Japan

A los Fotógrafos Fred Allert, José Luis Catalina, Jian Chen, Javier Ferrand, Justin Kerr, Alcides Perucca, Lionel Roberts, Enrique Santa Cruz, Lyle Wachovsky y Harvey Williamson.

A la Srta. Ursula Meave por su valiosa colaboración.

INDICE
INDEX

Introducción al Reino Chimú 13
Introduction to the Kingdom of Chimu .....

Ceramica 70
Ceramics .....

Epoca Chimú 72
The Chimu Period .....

Textiles 138
Textiles .....

La Textilería del Reino de Chimor 140
Textiles of the Kingdom of Chimor .....

Metalúrgia y Ornamentos 250
Metallurgy and Ornaments .....

CREDITOS
CREDITS

INTRODUCCION AL REINO CHIMU:	SR. ARTURO JIMENEZ BORJA
EPOCA CHIMU:	SR. JORGE ZEVALLOS QUIÑONES
LA TEXTILERIA DEL REINO CHIMOR:	SR. JAMES W. REID
ASISTENTE:	SRA. JULIE NORIEGA
TRADUCCION AL INGLES:	SR. JAMES W. REID
FOTOGRAFIA:	SR. GUILLERMO HARE CALLE
LEYENDAS:	SR. RAUL APESTEGUIA
DIAGRAMACION:	SR. JOSE ANTONIO DE LAVALLE
ASISTENTE:	SR. HERNAN ECHEGARAY
ASESORIA ARTISTICA:	SRA. SARA DE LAVALLE
SUPERVISION IDIOMAS:	SRA. ISABEL HARE CALLE
SUPERVISION TEXTOS:	SR. RENE PORRAS
DIBUJOS:	SR. HAMILTON ARCE OTERO

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
SANTIAGO VALVERDE S.A.
en noviembre de 1987
Lima - Perú